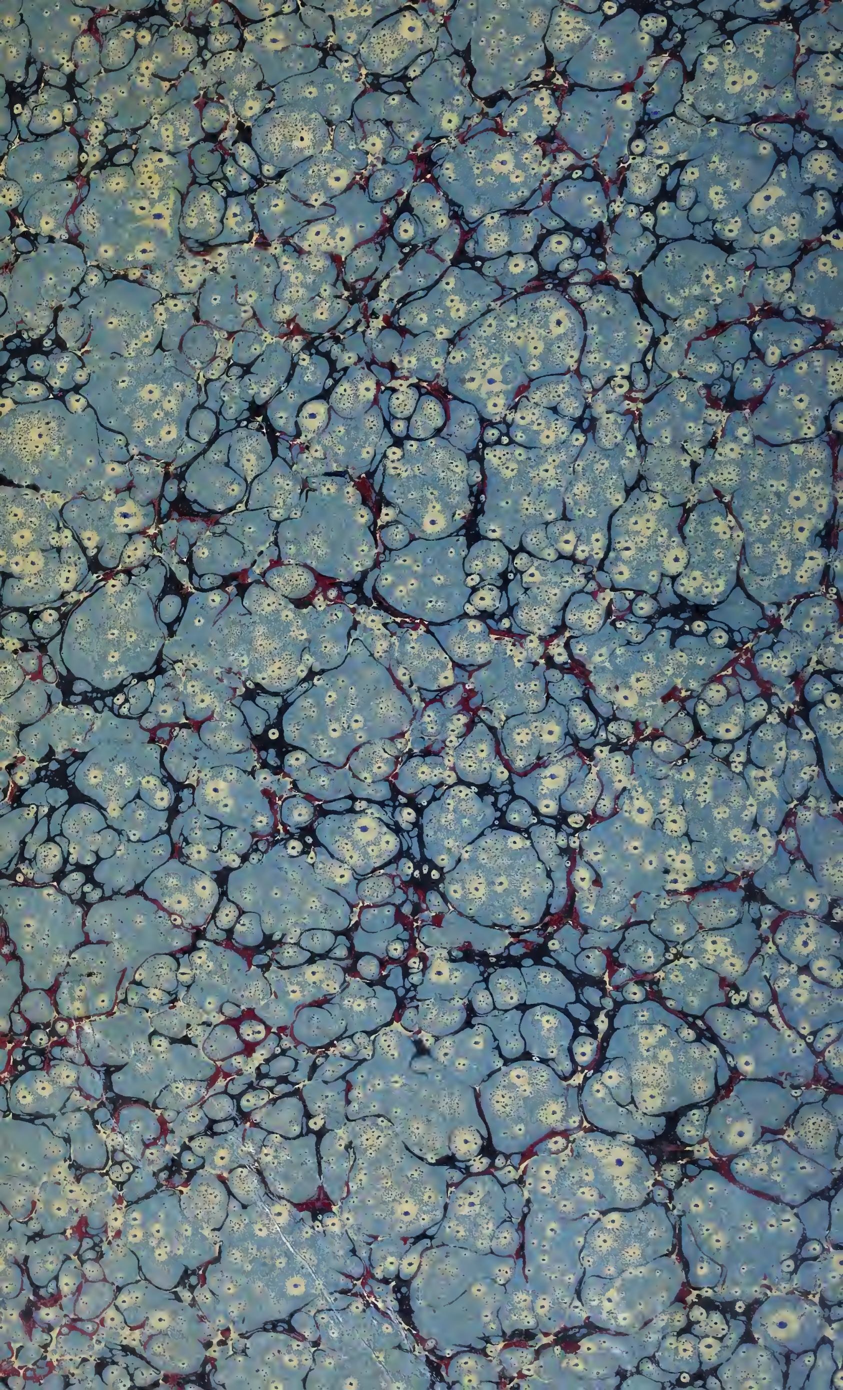
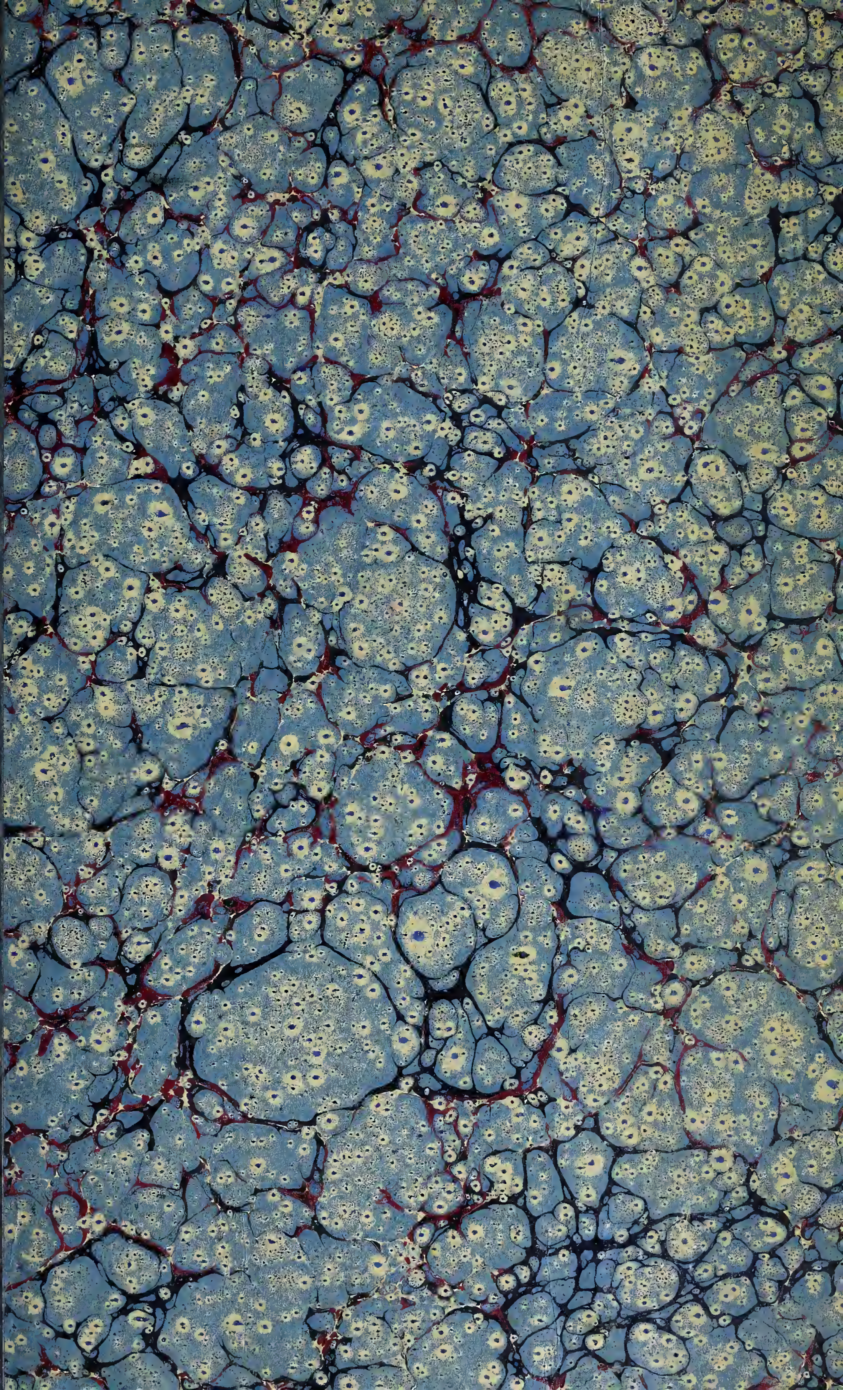






RECUEIL
DE
DIFFÉRENTES PIÈCES
SUR LES ARTS,

PAR M. WINCKELMANN.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.



A PARIS,

Chez BARROIS l'aîné, Libraire, Quai des Augustins.

M. DCC. LXXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÈGE DU ROI.

Notice des Ouvrages de Winckelmann.

Lettres familières, 2 vol. in-8°. br. avec son portrait, 7 l. 10 ſ.
Remarques ſur l'Architecture des Anciens, & ſur celle du Temple de Girgenti, in-8. br. 2 liv. 8 ſ.
Recueil de Lettres ſur les Découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caſerte, & à Rome, in-8°. br. 5 l.

Sous Preſſe.

Hiſtoire de l'Art chez les Anciens, 3 vol. in-8°. nouvelle édition, revue & corrigée, avec figures.
Sur l'Allégorie, in-8°.
Monumens anciens qui n'ont point encore été publiés, avec figures.
Deſcription des Pierres gravées du cabinet de Stoſch, in-8°. 2 vol.

Livres qui ſe trouvent chez le même Libraire.

Œuvres complettes de Mengs, 2 vol. in-8°. *Sous preſſe.*
Deſcription des principales Pierres gravées du cabinet de M. le Duc d'Orléans, par MM. les Abbés de la Chau & le Blond, 2 vol. in-fol. avec plus de 200 fig. br. 120 liv.
Traduction des Faſtes d'Ovide, avec des Notes & des Recherches de Critique d'Hiſtoire & de Philoſophie, tant ſur les différens objets du ſyſtême allégorique de la Religion Romaine, que ſur les détails de ſon Culte & les Monumens qui y ont rapport; par M. Bayeux, Avocat au Parlement de Normandie, 4 vol. in-8°. avec fig. br. 24 liv.
Les deux premiers volumes ſont en vente, les deux derniers paroîtront cette année.
Le même Ouvrage, format in-4°. 4 vol. 72 liv.
Œuvres de Geſner, 3 vol. in-4°. ornés de 74 eſtampes deſſinées par M. le Barbier l'aîné, de l'Académie royale de Peinture, & gravées par les plus habiles artiſtes.
Cet ouvrage, propoſé par ſouſcription, a paru par livraiſons: les cinq premières, qui complettent le premier volume, ſont en vente; la ſixième va paroître inceſſamment: les autres ſuivront de près. Le prix des 3 volumes complets eſt de 120 liv.
Il y a quelques exemplaires de format in-folio, *premières épreuves*. 288 liv.

PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

L'EMPRESSEMENT avec lequel on a reçu les autres ouvrages de M. Winckelmann, que nous avons donnés en François, nous fait espérer qu'on ne verra pas paroître avec moins de plaisir le *Recueil de différentes Pièces sur les Arts*, par le même auteur, que nous publions aujourd'hui.

Les *Réflexions sur l'Imitation des Artistes Grecs*, qui sont à la tête de ce recueil, avoient déja paru en François, dans le *Journal Etranger*, d'après une traduction Angloise. Nous avons conservé avec soin cette traduction Françoise, à laquelle nous avons seulement rendu la forme de l'original Allemand. Nous avons rétabli de même les passages

que les eſtimables auteurs du *Journal Etranger* avoient jugé à propos de retrancher ; & nous avons ajouté les augmentations que M. Winckelmann a faites, en donnant la ſeconde édition de ce petit ouvrage, qui eſt le premier qui ſoit ſorti de ſa plume (1).

Les autres pièces de ce recueil n'étoient pas encore connues en François, à l'exception de la dernière intitulée : *De la Grace dans les Ouvrages de l'Art*, dont on a donné un extrait dans le *Journal Etranger*, & que nous publions ici en entier.

---

(1) La première édition des *Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, parut en Allemand à Dreſde, en 1755. Cet Ouvrage fut alors traduit, en forme de Lettres, en Italien, & enſuite en Anglois & en François. La ſeconde édition Allemande, augmentée par l'Auteur, fut publiée auſſi à Dreſde, en 1756 ; & c'eſt dans cette même année qu'on en donna la critique, ainſi que la réponſe que M. Winckelmann y a faite.

Nous ne dirons rien du mérite de ces différentes pièces : le nom de M. Winckelmann nous dispense de faire l'éloge de celles qui sont de cet écrivain ; & nous croyons que la *Lettre au sujet des Réflexions sur l'Imitation des Artistes Grecs*, ne peut qu'ajouter un nouvel intérêt à cet écrit, tant par la manière dont on y relève quelques erreurs échappées à M. Winckelmann, que par l'exactitude avec laquelle il répond à tous les points de cette critique, dont nous ne connoissons pas l'auteur.



TABLE

Des Pièces contenues dans ce Volume.

Fin de la Table.

RÉFLEXIONS

SUR L'IMITATION

DES ARTISTES GRECS

DANS

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

RÉFLEXIONS
SUR L'IMITATION
DES ARTISTES GRECS
DANS LA PEINTURE
ET LA SCULPTURE.

ON peut dire que le bon goût, qui ſe répand de plus en plus en Europe, a pris naiſſance dans la Grèce. Les inventions des autres peuples, qui furent communiquées aux Grecs, n'étoient que des eſſais groſſiers, qui, ſous l'heureuſe influence du génie de ce peuple, prirent une nouvelle forme & de nouveaux degrés de beauté, de grace ou d'utilité.

Minerve, dit Platon, choiſit pour la réſidence de ſon peuple favori le climat agréable de la Grèce, comme le plus propre à favoriſer les progrès de l'eſprit & du génie, par la douce & heureuſe température qui y règne pendant les différentes ſaiſons.

Le goût qui ſe fait ſentir dans les productions des artiſtes Grecs leur a été particulier. Rarement a-t-il été tranſmis aux autres nations, ſans perdre quelque choſe de ſa première pureté; & ſa douce lumière n'a pénétré que fort tard dans les régions ſeptentrionales, où elle étoit ſans doute encore inconnue, du tems que les deux arts, dont les Grecs ont été les grands maîtres, n'avoient qu'un petit nombre d'admirateurs; dans le tems, dis-je, qu'on vit à Stockholm pluſieurs beaux tableaux du Corrège employés à fermer les croiſées des écuries du Roi.

L'on ne peut nier que le règne du grand Auguſte n'ait été l'heureuſe époque où les beaux arts furent introduits en Saxe, comme une colonie étrangère. C'eſt ſous ſon ſucceſſeur, le Titus du Nord, que ces arts ſe ſont fixés dans ce pays; & c'eſt par leur ſecours que le bon goût y eſt devenu général.

Ces deux Princes ont acquis une gloire immortelle, en tirant de l'Italie les plus rares tréſors de l'art, & les plus beaux tableaux des autres pays, pour les faire ſervir de modèles du bon goût, en les expoſant aux yeux de leur peuple; & l'amour dont ils étoient animés à cet égard ne leur a laiſſé aucun repos, qu'ils n'euſſent procuré aux artiſtes la ſatisfaction de poſſéder des chefs-d'œuvres des grands maîtres de la Grèce.

Les ſources les plus pures de l'art ſont ouvertes: heureux celui qui les connoît & qui ſait y puiſer!

Aller à la recherche de ces ſources, c'eſt ce qu'on appelle communément : « faire le voyage d'Athènes ; » & déſormais Dreſde ſera une autre Athènes pour les artiſtes.

Ce n'eſt qu'en imitant les anciens qu'on peut parvenir à exceller, & même à devenir inimitable ; & l'on peut dire des artiſtes de l'antiquité, & ſurtout des Grecs, ce qu'on a dit d'Homère : plus nous étudierons leurs ouvrages, plus nous les admirerons, parce que la véritable beauté brille d'autant plus qu'on l'examine avec plus d'attention. Afin d'admirer le Laocoon comme on admire Homère, il faut, pour ainſi dire, connoître cette fameuſe ſtatue comme on connoît un intime ami, avec qui l'on converſe tous les jours ; & c'eſt en contractant cette amitié intime, qu'on pourra en juger comme Nicomaque jugeoit de l'Hélène de Zeuxis : quelqu'un trouvant des défauts dans la compoſition de ce fameux tableau : » Prenez mes yeux, dit-il au cenſeur, & vous » verrez que c'eſt une divinité ».

C'eſt avec de ſemblables yeux que Michel-Ange, Raphaël & le Pouſſin regardoient les productions des anciens artiſtes. Ils cherchoient à leur ſource le goût, le vrai & le beau. Raphaël les prit dans le pays même où ils étoient nés ; il envoya en Grèce pluſieurs excellens deſſinateurs, chargés de deſſiner pour lui tous les monumens précieux de l'antiquité qui avoient échappé au ravage du tems.

Une ſtatue ſortie du ciſeau d'un ancien artiſte

Romain peut être comparée à celle d'un artiste Grec, de la même manière qu'on compare la Didon & la Diane de Virgile à la Nausicaë d'Homère, que le poëte Latin a cherché à imiter.

La statue de Laocoon étoit pour les artistes de l'ancienne Rome ce qu'elle est pour nous, la régle de Polyclète ; c'est-à-dire un modèle parfait de l'art.

Il ne faut pas s'imaginer cependant que les meilleures productions des plus fameux peintres & sculpteurs de la Grèce soient exemptes de négligences. Il y en a même un plus grand nombre qu'on ne le croit communément ; mais ce sont des taches légères effacées par l'éclat des beautés qui les environnent. L'admiration qu'excitent les perfections de ces ouvrages ne permet presque pas d'en appercevoir les négligences. Quelques-uns des plus grands artistes de l'antiquité bornoient leurs soins à finir la principale figure de chaque ouvrage, & négligeoient le reste. Le dauphin & l'amour qu'on voit aux pieds de la Vénus de Médicis ; les accessoires de la célèbre pierre gravée de Dioscoride, représentant Diomède avec le Palladium, sont des preuves de ce que j'avance ici. Jetez les yeux sur les médailles des Rois d'Egypte & de Syrie, sur celles même qui sont du fini le plus précieux, vous verrez que le travail du revers de ces médailles est bien inférieur à celui des têtes. Il faut considérer les productions de quelques anciens artistes comme Lucien considéroit le

Jupiter de Phidias; il admiroit le dieu, ſans faire attention au piédeſtal.

Ceux qui ſont en état de juger des productions des artiſtes Grecs, & qui cherchent à les imiter, trouveront dans leurs chefs-d'œuvres non-ſeulement la nature choiſie, mais quelque choſe encore de plus beau & de plus ſublime; ils y découvriront ce beau idéal, dont le modèle n'eſt pas viſible dans la nature extérieure, & qui, ſuivant un ancien commentateur de Platon (1), ne peut ſe trouver que dans l'ame humaine, où il a été gravé par la ſource primitive de toute beauté.

La forme humaine, la plus belle & la mieux proportionnée que l'on puiſſe trouver chez les peuples modernes, ne reſſembleroit peut être pas davantage aux plus beaux corps de l'ancienne Grèce, qu'Iphiclès ne reſſembloit à ſon frère Hercule. La température d'une atmoſphère douce, pure & ſereine, avoit ſans doute une grande influence ſur la conſtitution phyſique des Grecs; & les exercices mâles auxquels ils étoient accoutumés dans leur jeuneſſe, achevoient de leur donner une forme noble & élégante.

Prenons un jeune Spartiate, deſcendu d'une race de héros, dont les mouvemens, pendant ſon enfance, n'ont jamais été contraints par ces miſérables entraves dont nous gênons & opprimons aujourd'hui la nature dans ſes premiers dévelop-

---

(1) *Proclus in Timæum Platonis.*

pemens ; qui, dès l'âge de ſept ans, s'eſt habitué à coucher ſur la terre, qui s'eſt de bonne heure endurci aux travaux & à la fatigue, & dont les amuſemens même, tels que la lutte, la nage, &c. ont contribué à fortifier ſon corps, & à donner de la ſoupleſſe & de l'énergie à tous ſes membres ; prenons, dis-je, cette figure mâle & vigoureuſe ; plaçons-la en idée à côté d'un jeune Sybarite de nos jours, & jugeons lequel de ces deux modèles un habile artiſte choiſiroit, s'il avoit à repréſenter un Théſée, un Achille, ou même un Bacchus. Le premier, pour nous ſervir de l'expreſſion d'un peintre Grec (1), ſeroit un Théſée nourri de chair, & l'autre un Théſée nourri de roſes.

Les jeux de la Grèce étoient un objet perpétuel d'émulation, qui excitoit les jeunes gens à cultiver les exercices du corps; les loix obligeoient ceux qui prétendoient diſputer le prix à ces jeux ſolemnels, à s'y préparer pendant l'eſpace de dix mois, & cela à Elis même, où ſe célébroient ces jeux. Les principaux prix n'étoient pas toujours remportés par ceux qui avoient atteint l'âge de virilité ; nous voyons par les odes de Pindare, que quelques-uns des vainqueurs étoient encore dans le printems de leur âge. Le plus grand deſir de la jeuneſſe étoit de pouvoir égaler le divin Diagoras (2).

(1) Euphranor.

(2) *Voyez* Pindar. Olymp. Od. VII. arg. & ſchol.

Voyez l'Indien léger & actif, qui poursuit un cerf à la chasse : avec quelle vélocité & quelle liberté les esprits animaux coulent dans ses nerfs élastiques & bien tendus ! que de flexibilité dans ses muscles ! que de souplesse dans ses mouvemens ! que de vigueur dans son corps ! C'est ainsi qu'Homère nous peint ses héros ; & c'est par la vitesse des pieds & l'agilité à la course, qu'il caractérise principalement Achille.

C'est dans ces exercices que le corps acquéroit ce contour mâle & élégant que les artistes Grecs ont donné à leurs statues, & qui n'a jamais rien de gratuit ni de superflu. Les jeunes Spartiates étoient obligés, tous les dix jours, de paroître tout nus devant les Ephores, qui prescrivoient la plus austère diète à ceux qui paroissoient disposés à un excès d'embonpoint incompatible également avec les belles proportions & avec la vigueur du corps. Il existe encore une loi de Pytaghore relative au même objet : c'est là sans doute la raison qui engageoit les jeunes gens à faire usage de laitage pendant tout le tems qu'ils se préparoient à disputer le prix dans les jeux publics.

Les Grecs évitoient avec le plus grand soin tout ce qui pouvoit tendre à altérer les traits du visage ou les proportions du corps ; Alcibiade ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte, parce que cet instrument faisoit faire une grimace à la bouche : son exemple fut suivi par tous les jeunes Athéniens.

L'habillement des Grecs étoit formé de manière qu'il laiſſoit à la nature toute la liberté de donner au corps ſes juſtes proportions; les développemens réguliers & naturels de chaque partie n'étoient jamais gênés ou altérés par ces ajuſtemens, qui déforment nos cols, nos hanches & nos cuiſſes; ces inventions modernes qu'une fauſſe modeſtie a imaginées, pour déguiſer la beauté, étoient abſolument inconnues aux dames de la Grèce; & l'habillement des jeunes filles de Sparte étoit ſi léger & ſi court, qu'on leur donna le nom de *montre-hanches*.

Chacun ſait auſſi quel ſoin prenoient les Grecs pour augmenter la beauté de leurs enfans : le gouvernement propoſoit des récompenſes, pour encourager ces louables attentions; & Quillet n'enſeigne pas, à beaucoup près, dans ſa Callipédie autant de moyens pour y parvenir, qu'on en employoit dans la Grèce. Ils avoient tellement perfectionné cet art, qu'ils cherchèrent même à changer en noirs les yeux bleus. Il y avoit dans le Péloponèſe des prix propoſés pour couronner la beauté; ceux qui avoient remporté la victoire dans ce ſingulier combat, avoient pour récompenſe une armure complète, qu'on ſuſpendoit enſuite en leur honneur au temple de Minerve. C'étoit toujours des juges compétens en cette matière qui adjugeoient le prix. Ariſtote nous apprend que les Grecs enſeignoient le deſſin à leurs enfans, pour les mettre en état de juger

avec goût les proportions qui conſtituent la vraie beauté.

Aujourd'hui même encore les îles de la Grèce ſont diſtinguées par la grace & la beauté de leurs habitans ; les femmes y conſervent toujours, particulièrement dans l'île de Scios, malgré le mélange des races étrangères, ces charmes particuliers, du teint & de la figure, qui ſont une forte preuve de la beauté ſupérieure de leurs ancêtres, qui ſe diſoient être deſcendus de la lune, & même d'une origine plus ancienne que cette planète.

Il y a encore actuellement des nations entières, chez qui la beauté n'eſt point une prérogative, parce que tous les individus en ſont beaux : les voyageurs s'accordent unanimement à donner cet avantage au peuple de la Géorgie ; & l'on aſſure que la même choſe a lieu chez les Kabardinski, nation de la Crimée.

Ces maladies cruelles, qui détruiſent la régularité des traits, la fraîcheur du teint, les belles proportions du corps, étoient inconnues chez les Grecs ; on ne trouve ni dans leurs auteurs, ni dans leurs traditions aucune indication de la petite vérole ; & il n'y a aucune deſcription particulière de la figure des Grecs, dont Homère dépeint quelquefois juſqu'aux moindres traits, qui nous donne à connoître que ce peuple ait été en butte à ce fléau. La maladie vénérienne, & le rachitis, qui en eſt une ſuite, leur étoient pareillement inconnus.

En un mot, tout ce que l'art peut donner, pour augmenter & conſerver la ſanté, le développement, la beauté, la ymmétrie & la perfection du corps humain fut mis en uſage par les Grecs; & c'eſt ce qui les a rendus un modèle d'imitation pour ceux qui cherchent la nature dans ſes formes les plus gracieuſes & les plus nobles.

Cependant ſi les Grecs avoient adopté les mœurs des Egyptiens, ces prétendus inventeurs des ſciences & des arts, qui, par les plus auſtères loix, gênoient & garottoient la nature dans pluſieurs de ſes opérations, ces mêmes modèles de beauté n'auroient pas produit les effets que nous admirons; & la *belle nature* ne ſe feroit montrée que très-imparfaitement à l'œil curieux de l'artiſte. Mais chez ce peuple charmant, dont la vie étoit conſacrée aux plaiſirs les plus recherchés, & dont les mœurs n'étoient point contraintes par certaines loix de bienſéance qui ſont d'origine moderne, la nature paroiſſoit ſans voile, & déployoit la variété infinie de ſes attraits.

Les peintres & les ſculpteurs étudioient leurs arts dans ces gymnaſes ou places publiques, où les jeunes gens nus, & n'ayant d'autre voile que la chaſteté publique & la pureté des mœurs, exécutoient leurs différens exercices. Ces places étoient fréquentées par les philoſophes & les artiſtes; Socrate y venoit inſtruire Charmidès, Antonicus & Lyſis: c'eſt là auſſi que Phidias venoit

contempler ces modèles agiſſans & animés du beau, du gracieux & du ſublime. Les exercices publics dévoiloient aux yeux de l'obſervateur attentif les différens mouvemens des muſcles, & cette prodigieuſe variété d'attitudes & de mouvemens; & l'on étudioit les contours d'un corps vigoureux & bien conformé, dans l'empreinte que les jeunes lutteurs laiſſoient ſur l'arêne.

Vous imaginez aiſément que ces beaux corps entièrement nus, ſe montroient ſous une infinité de ſituations & d'aſpects, dont la nobleſſe, la vérité, l'expreſſion & la grace ne peuvent ſe rencontrer dans les attitudes contraintes de ces modèles mercenaires, qui, dans nos académies, vendent aux peintres & aux ſculpteurs leur ignoble nudité.

C'eſt l'ame ſeule qui peut imprimer au corps le caractère & l'expreſſion de la vérité. Il ne peut y en avoir dans une attitude qui n'eſt pas déterminée par un ſentiment: le peintre qui voudra donner ce caractère à ſes compoſitions, le cherchera vainement, s'il n'a ſous les yeux l'image vivante de ce qu'il veut exprimer; l'imagination la plus vive & la plus exercée ne lui tiendra pas lieu de la réalité.

Les exordes de pluſieurs dialogues de Platon, qu'il ſuppoſe ſe tenir dans les lieux d'exercice d'Athènes, peuvent ſervir à nous donner une idée de la morale élevée de la jeuneſſe, & des exercices auxquels elle ſe vouoit.

La fleur de cette jeuneſſe danſoit toute nue ſur

le théâtre public d'Athènes. C'eſt Sophocle qui, dans ſa jeuneſſe, donna le premier ce ſingulier ſpectacle à ſes concitoyens, aux fêtes qu'on célébroit en l'honneur de Cérès. On vit auſſi Phryné, la belle Phryné, ſe baigner aux yeux de toute la Grèce; & Phryné ſortant du bain, fournit aux artiſtes le modèle de Vénus Anadyomène, ou naiſſant au ſein de la mer. On ſait auſſi qu'à Lacédémone les jeunes filles danſoient à certains jours toutes nues aux yeux de la jeuneſſe Spartiate. Cet uſage ne doit point étonner, lorſqu'on ſe rappelle que, dans les premiers ſiècles de l'égliſe, on baptiſoit les perſonnes de l'un & de l'autre ſexe, en les plongeant indiſtinctement dans les mêmes eaux.

Il ſuit de tout ce que je viens dire, que non-ſeulement la Grèce fourniſſoit les plus beaux modèles pour la perfection de la peinture & de la ſculpture, mais encore que les artiſtes trouvoient dans les mœurs des Grecs & dans la nature de leurs inſtitutions publiques, les plus grandes reſſources, pour tirer de ces modèles toute l'inſtruction poſſible; & ces occaſions revenoient conſtamment avec les ſpectacles, les jeux & les fêtes, dont le nombre étoit prodigieux.

Tant que les Grecs reſtèrent libres, ils furent trop humains pour introduire ſur leur théâtre des ſcènes de ſang & des ſpectacles d'horreur. Quelques ſavans prétendent cependant qu'il ſe donna des ſpectacles de ce genre en Ionie; mais il eſt certain

que s'ils furent connus dans cette Province, ils n'y eurent pas une longue durée. Antiochus Epiphane, roi de Syrie, fut le premier qui porta en Grèce le goût de ces ſcènes ſanglantes ; il fit venir de Rome des gladiateurs : ces malheureuſes victimes de la barbarie d'une populace féroce, n'excitèrent d'abord dans l'ame des Grecs qu'un ſentiment de pitié mêlé d'horreur ; mais cette ſenſibilité s'affoibliſſant par degrés, l'uſage rendit bientôt familiers ces ſpectacles affreux, qui devinrent une école où les peintres & les ſculpteurs trouvèrent de nouveaux objets à imiter, & une nouvelle ſource d'inſtruction. C'eſt là que Ctéſilas vit le modèle de ſon *Gladiateur mourant*, cité par Pline comme le chef-d'œuvre de l'antiquité le plus étonnant pour l'expreſſion. Cet écrivain nous dit que dans le viſage, & même dans les principaux membres de cette figure, un obſervateur attentif pouvoit remarquer le degré de mouvement & de vie dont elle ſembloit encore animée (1).

Ces reſſources multipliées, pour obſerver la nature dans tous ſes mouvemens & ſes aſpects divers, mirent non ſeulement les artiſtes Grecs en état de repréſenter toutes ces beautés avec énergie & vérité, mais encore encourageoient le génie à faire un nouveau pas vers la perfection,

(1) Il y en a qui penſent que ce *Gladiateur* dont parle Pline, eſt le même que le célèbre Gladiateur de Ludoviſi, qui ſe trouve maintenant dans la grande galerie du Capitole.

& à s'élever au dessus même de la nature réelle. Après avoir contemplé la nature dans ses plus belles formes, ils imaginèrent des formes encore plus belles & plus frappantes ; ils acquirent ainsi des idées de beauté supérieures à celles que la nature elle-même leur avoit présentées, & ils les appliquèrent dans leurs ouvrages, non seulement aux différentes parties du corps humain, mais encore au tout considéré sous un seul point de vue. Cette beauté idéale n'avoit d'existence que dans leurs sublimes conceptions ; elle n'appartenoit à aucun objet extérieur ; mais elle surpassoit de beaucoup toutes les idées que les hommes avoient eues jusques là de la beauté.

C'est d'après cette forme idéale de beauté que Raphaël conçut sa fameuse *Galatée*. Cet artiste immortel observe, dans sa lettre au Comte Balthasar Castiglione : « que les différentes parties de » la véritable beauté se trouvent rarement unies » dans une seule personne, particulièrement dans » les femmes ; & qu'en conséquence il avoit été » obligé de donner à sa Galatée les traits d'une » beauté idéale, dont le modèle n'existoit que » dans sa propre imagination (1). «

Ces idées, réellement supérieures à toutes les formes que la matière prend dans l'ordre ordinaire des choses, guidèrent les artistes Grecs dans les

(1) *Voyez* Bellori, Descriz. delle Imagini depinte da Rafaelle d'Urbino, &c. Roma, 1695. Fol.

repréſentations qu'ils firent des divinités & des hommes. On remarque dans les ſtatues des dieux & des déeſſes, que le front & le nez ſont preſque entièrement formés par la même ligne. Ce même profil ſe retrouve dans les têtes de quelques femmes célèbres repréſentées ſur les médailles grecques. Il n'eſt cependant pas indifférent, dans une médaille, d'altérer ou de ſuivre la nature. Peut-être cette conformation étoit-elle particulière aux anciens Grecs, comme le ſont le nez applati chez les Calmouks, & les petits yeux en couliſſe chez les Chinois. Les yeux grands & bien ouverts, que nous trouvons toujours dans les têtes grecques gravées ſur les médailles & les pierres antiques, paroiſſent une forte préſomption en faveur de ce ſentiment.

Quoi qu'il en ſoit, les artiſtes Grecs deſſinèrent les têtes des Impératrices Romaines, d'après un modèle idéal. Auſſi obſerve-t-on, dans le profil d'une Livie ou d'une Agrippine, le même profil & la même manière que dans celui d'une Artémiſe ou d'une Cléopatre.

Il ne faut cependant pas penſer qu'en parcourant ces régions idéales, ils perdiſſent jamais de vue la nature & la vérité. Les Thébains preſcrivoient à leurs artiſtes « d'imiter la nature d'auſſi » près qu'il leur ſeroit poſſible ; » & cette maxime étoit celle de toute la Grèce. Lorſqu'un artiſte s'appercevoit qu'il ne pouvoit pas exprimer le plus beau profil, ſans s'écarter de la vérité, il ſacri-

fioit le beau idéal au vrai de la nature : c'eſt ce qu'on peut voir dans la belle tête de Julie, fille de Titus, exécutée par le graveur Evode (1).

Mais la loi que les artiſtes Grecs ſe propoſoient de remplir dans toutes leurs compoſitions, « d'i» miter fidèlement leurs modèles, en les embel» liſſant, & d'unir ainſi la vérité à la beauté «, ſuppoſe dans un peintre ou un ſtatuaire l'idée d'une perfection ſupérieure à celle que la nature lui préſente réellement. Polignote eſt fameux dans l'hiſtoire des arts, par ſon attachement à ce principe fondamental.

On nous dit, à la vérité, que Cratina, maîtreſſe de Praxitèle, fournit à cet artiſte célèbre l'idée ou le modèle de ſa Vénus de Cnide, & qu'un autre peintre fameux prit la figure de Laïs pour le modèle d'une des trois Graces. Mais il n'y a rien en cela d'incompatible avec les règles générales dont je veux parler: le peintre ou le ſculpteur trouvoit dans le modèle qu'il avoit ſous les yeux, ſoit Cratina, ſoit Laïs, des formes & des lignes particulières de beauté; mais c'eſt dans ſon modèle idéal qu'il trouvoit les grands traits d'élégance & d'expreſſion, & le bel enſemble de ces mêmes parties qu'il imitoit d'après la nature. Le premier de ces modèles fourniſſoit à l'artiſte ce qu'il y avoit d'humain dans ſa compoſition; ce qu'il y mettoit de divin, il le devoit au ſecond modèle.

(1) *Voyez* Stoſch, Pierres gravées, pl. XXXIII.

Ceux

Ceux qu'un goût ſupérieur, éclairé par la réflexion & l'étude, a initiés dans les myſtères des beaux arts, apperçoivent dans les productions des artiſtes Grecs des beautés rarement ſenties, & qui échappent à l'œil d'un obſervateur ordinaire; ces beautés leur paroîtront plus frappantes encore, lorſqu'ils compareront les ouvrages des anciens avec ceux des modernes, ſur-tout de ceux qui s'attachent plus à ſuivre ſervilement la nature que le goût qui règne dans les anciens modèles de l'art.

Dans les figures de la plus grande partie des modernes, la peau eſt exprimée, dans les parties comprimées du corps, par une multitude de petits plis trop apparens, & prononcés avec une ſorte de dureté. Les artiſtes Grecs exprimoient au contraire ces plis par des lignes ondoyantes, qui, naiſſant l'une de l'autre, avec une gradation inſenſible, préſentoient un tout qu'on croyoit formé par un ſeul trait. Dans ces chefs-d'œuvres de l'antiquité, la peau, au lieu d'avoir un air de contrainte, & de paroître avoir été étendue avec effort ſur la chair, ſemble au contraire unie intimement avec elle, & en ſuit exactement tous les contours & toutes les inflexions; on n'y remarque jamais, comme à nos corps, de ces plis détachés qui lui donnent l'air d'une ſubſtance ſéparée de la chair qu'elle recouvre.

On trouve auſſi cette même différence entre les ouvrages des Grecs & des modernes, dans l'expreſſion de certains petits creux, & des petites foſſettes que ces derniers multiplient à l'infini dans

leurs figures ; mais que les anciens n'ont employées qu'avec beaucoup d'économie, d'après leur belle nature, qu'ils n'indiquoient que foiblement, & qu'on n'apperçoit même souvent à leurs ouvrages que par un tact exercé.

On ne peut d'ailleurs nier qu'il y avoit dans les beaux corps des Grecs, ainsi que dans les productions de leurs artistes, un ensemble plus parfait, des articulations plus déliées, des développemens plus nobles, & une plénitude plus riche que dans nos corps & dans nos ouvrages grêles & découpés par des inflexions profondes.

Ces considérations sont d'autant plus dignes de l'attention des artistes & des connoisseurs, que beaucoup de gens regardent l'admiration pour les chefs-d'œuvres de l'antiquité Grecque comme l'effet du préjugé ou du fanatisme, & imaginent que ces monumens n'ont d'autre mérite que d'être antiques.

Ce point, sur lequel les artistes sont divisés dans leur opinion, auroit même demandé un examen plus détaillé que celui dans lequel il nous est permis d'entrer ici.

On sait que le fameux cavalier Bernin avoit trop de connoissance & de goût pour embrasser cette étrange opinion dans toute son étendue ; cependant il étoit bien éloigné de regarder l'étude & l'imitation de l'antiquité comme une règle essentielle aux artistes. Il prétendoit d'ailleurs que la nature avoit donné à toutes ses productions les différens

degrés de beauté qui appartiennent à chacune, & que c'étoit à l'art à découvrir ces beautés, à les combiner, & à les rendre avec élégance & vérité. Il étoit aussi, comme on sait, un de ceux qui ne vouloient pas reconnoître la supériorité des Grecs dans l'imitation de la nature choisie, & dans l'expression du beau idéal. Il avouoit, à la vérité, que la beauté supérieure de la Vénus de Médicis l'avoit pendant long-tems prévenu en faveur des Grecs, & lui avoit donné une très-haute idée de leur supériorité sur tous les autres modèles; mais il se vantoit d'avoir enfin triomphé de ce préjugé par une suite d'observations & d'études qui lui avoient fait voir que toutes les beautés de cette fameuse statue existoient actuellement dans la nature (1).

Examinons un moment cet aveu remarquable : on peut en tirer un argument contre l'artiste qui l'a fait, & une preuve frappante de l'excellence des ouvrages Grecs. Bernin reconnoît que la Vénus de Médicis lui a fait voir des beautés dans la nature qu'il n'y avoit pas encore découvertes, & que vraisemblablement il n'y auroit jamais cherchées, puisque cette statue a pu seule lui en faire imaginer l'existence. Que faut-il donc conclure de sa déclaration ? C'est qu'il est évident que les plus belles lignes de beauté se découvrent plus aisément dans les statues Grecques que dans la nature même; qu'elles y sont moins dispersées, & qu'elles pro-

(1) *Voyez* Baldinucci, Vita del cav. Bernino.

duiſent une impreſſion plus puiſſante & plus ſenſible, étant réunies dans ces copies ſublimes, que lorſqu'elles ſont éparpillées dans l'original.

En convenant que l'étude de la nature eſt abſolument indiſpenſable aux artiſtes, il faut convenir auſſi que cette étude conduit à la perfection par une route plus ennuyeuſe, plus longue & plus difficile que l'étude de l'antique. Les ſtatues Grecques offrent immédiatement aux yeux de l'artiſte l'objet de ſes recherches : il y trouve réunis dans un foyer de lumière les différens rayons de beauté diviſés & épars dans le vaſte domaine de la nature. Ainſi quand le Bernin exhortoit les jeunes artiſtes à étudier la nature choiſie, il leur donnoit ſans doute un bon avis, mais il ne leur montroit pas la route la plus courte pour arriver à leur but.

Il y a deux manières d'imiter la nature : dans l'une, l'artiſte occupé d'un ſeul objet, tâche de le repréſenter avec préciſion & vérité ; dans l'autre, il tire de pluſieurs objets certains traits qu'il combine, & dont il forme un tout régulier. Les portraits & toutes les eſpèces de copies appartiennent au premier genre d'imitation : ces ſortes de productions doivent être exécutées dans la manière Flamande, c'eſt-à-dire avec un grand fini, ſans invention. Mais la ſeconde eſpèce d'imitation conduit directement à la recherche du vrai beau, de ce beau dont l'idée eſt née dans l'eſprit humain, & ne peut ſe trouver que là dans ſa plus grande perfection. C'eſt le genre d'imitation dans lequel

excelloient les Grecs. Mais les Grecs avoient pour cette étude une multitude d'avantages dont nous ſommes privés : ils jouiſſoient d'une nature plus belle, plus riche, plus variée, & avoient mille moyens de l'obſerver dans tous ſes aſpects. Où trouve-t-on aujourd'hui un corps humain auſſi parfait pour la beauté, la grace & les proportions que la ſtatue d'Antinoüs? Où trouver quelque choſe d'auſſi ſublime que les proportions *ſur-humaines* de l'Apollon du Vatican? Toutes les puiſſances de la nature, du génie & de l'art ſont épuiſées dans ces deux admirables ouvrages.

Un artiſte apprendra donc bien plutôt, je crois, par l'étude de ces chefs-d'œuvres, à concevoir de grandes penſées, & à ſaiſir avec hardieſſe & avec aſſurance les limites qui ſéparent la beauté actuelle de la beauté idéale; limites qui ſe trouvent fixées avec préciſion dans les ouvrages des anciens.

Lorſqu'un artiſte aura acquis un certain degré de familiarité intime avec les beautés des ſtatues Grecques, & qu'il aura formé ſon goût ſur ces excellens modèles, il pourra procéder avec confiance & avec ſuccès à l'imitation de la nature. Les idées qu'il ſe ſera déja formées de la nature parfaite & ſublime des anciens, le mettront en état d'acquérir avec facilité & d'employer avec avantage les idées particulières de beauté que l'examen de la nature, dans ſon état actuel, offrira à ſa vue; & en découvrant ces beautés de la nature actuelle, il

ſaura leur donner une beauté idéale, & deviendra, paı la réminiſcence de ces formes *ſur-humaines*, un modèle digne de ſervir de règle.

C'eſt alors que l'artiſte, & particulièrement le peintre, peut s'abandonner à l'imitation de la nature, toutes les fois que l'art lui permet de quitter l'étude des ſtatues antiques, pour ne ſuivre que ſon génie, comme pour les draperies, par exemple, ainſi que l'a fait le Pouſſin. Michel-Ange avoit coutume de dire qu'un artiſte ne pouvoit jamais réuſſir, s'il s'attachoit à ſuivre avec une préciſion ſervile ſes maîtres & ſes modèles; & qu'il étoit impoſſible d'employer heureuſement les idées ou les compoſitions des autres, ſi l'on n'étoit doué juſqu'à un certain point de leur talent & de leur génie. Ceux donc à qui, dès leur naiſſance, les muſes ont ſouri, & en qui la nature a ſoufflé cette flamme céleſte qu'on nomme génie, trouveront dans l'imitation des anciens une belle & vaſte carrière à parcourir; & par un généreux & libre uſage de ces grands modèles, deviendront eux-mêmes des originaux, & formeront des imitateurs.

. . . . . , . . Quibus arte benignâ
Et meliore luto finxit præcordia Titan.

C'eſt dans ce ſens qu'il faut entendre de Piles, quand il nous dit que Raphaël, lorſqu'il fut emporté par la mort, à la fleur de ſes ans, venoit de quitter le marbre, & s'appliquoit entièrement à l'imitation de la nature. On ne ſauroit trop regretter

la mort prématurée de ce grand artiſte, dont les productions, par le changement qu'il avoit apporté dans ſa méthode, nous auroient fait voir l'heureux effet de l'étude de la nature, dirigée par une étude antérieure des ſublimes productions du génie Grec. En imitant la nature dans ſes formes les plus ſimples, il auroit conſervé ce goût ſublime qu'il avoit acquis par l'étude de l'antique; & par une eſpèce de tranſmutation chymique, les réflexions que l'étude de la nature lui auroit ſuggérées, auroient pris la forme qui conſtituoit ſon être & ſon ame élevée. Il auroit pu, en conſéquence de ſa nouvelle méthode, apprendre à mettre plus de variété dans ſes tableaux, plus de grandioſité dans ſes draperies, ainſi qu'à acquérir un meilleur coloris, & ſur-tout à ſaiſir des effets plus frappans de clair-obſcur; mais le grand mérite de ſes ouvrages auroit toujours été dans cette pureté & cette nobleſſe de deſſin, dans cette force & cette vérité d'expreſſion qu'il avoit empruntées des modèles antiques.

Rien ne ſauroit mieux prouver l'avantage qui réſulte de l'étude des anciens ouvrages, que l'exemple de deux jeunes peintres égaux en talens, qui s'attachent l'un à imiter la nature, & l'autre à ſuivre les anciens. Vous verrez que le premier exprimera la nature avec vérité, mais en mêlant les formes agréables avec les communes; s'il eſt Italien, il pourra s'élever à la claſſe d'un Caravage; ſi c'eſt un Flamand, on le verra égaler

le Jordans, & un François parviendra au mérite d'un Stella. Le ſecond préſentera la nature dans ſes plus beaux aſpects, ſous les formes les plus ſublimes, telle qu'elle s'offre ſous le pinceau divin de Raphaël.

Et quand l'artiſte pourroit puiſer dans la nature toutes les autres parties, elle ne pourra jamais lui donner ce contour pur, gracieux & correct, qui forme la véritable ligne de beauté, & qu'on ne trouve que dans les ſtatues Grecques. Eupharnor, qui vint après Zeuxis, fut le premier qui ſut donner de la nobleſſe à ce contour, qui comprend toutes les perfections de la belle nature & de la beauté idéale. Pluſieurs artiſtes modernes ont fait tous leurs efforts pour imiter ce contour, & très-peu y ont réuſſi. Rubens lui-même l'a tenté en vain ; mais il faut remarquer que les tableaux où il en eſt le plus éloigné ſont ceux qu'il a faits avant ſon arrivée en Italie, où il s'appliqua à l'étude de l'antique.

La ligne qui, dans la nature, ſépare le *moins* du *trop*, eſt extrêmement déliée ; & les plus grands maîtres modernes ont donné preſque tous dans un des extrêmes. Les uns, pour éviter l'aridité dans les contours, les ont faits lourds & épais; d'autres, pour éviter cette exagération, ſont tombés dans le défaut oppoſé.

Michel-Ange eſt peut-être le ſeul de qui l'on puiſſe dire avec vérité qu'il a égalé à cet égard les anciens ; mais il ne mérite cet éloge que dans ceux

de ſes ouvrages où il a repréſenté des figures mâles & robuſtes, en qui les nerfs & le jeu des muſcles ſont fortement prononcés; car on ſait que ce célèbre artiſte n'étoit pas heureux à rendre la fleur de la jeuneſſe & les teintes délicates de la beauté; il donnoit à ſes femmes plutôt l'air des Amazones que celui des Graces.

Les Grecs n'ont jamais perdu de vue ce point important, qu'ils regardoient comme une circonſtance eſſentielle de leur art, même dans les ouvrages du travail le plus difficile, tel que celui des pierres gravées. Qu'on examine le Diomède & le Perſée de Dioſcoride (1), l'Hercule avec Iole de la main de Teucer (2), & l'on pourra ſe former une idée du talent inimitable des Grecs dans cette partie.

Parrhaſius eſt, en général regardé comme l'artiſte Grec qui a donné à ſes figures le contour le plus vigoureux.

Les draperies des ſtatues Grecques paroiſſent, pour ainſi dire, tranſparentes, & le contour élégant du corps y eſt exprimé à travers le marbre, comme s'il n'étoit en effet couvert que d'une gaze légère.

L'*Agrippine* & les *trois Veſtales* qui ſont dans le cabinet des antiques à Dreſde, méritent place parmi les modèles les plus parfaits du grand ſtyle. Il eſt très-probable que cette Agrippine n'eſt pas la

---

(1) *Voyez* Stoſch, Pierres gravées, Pl. XXIX, XXX.

(2) *Voyez* Muſ. Flor. T. II. tab. 5.

mère de Néron, mais la femme de Germanicus; car elle reſſemble beaucoup à une ſtatue de cette dernière Agrippine qu'on voit encore dans le ſallon qui conduit à la bibliothèque de Saint Marc à Veniſe. L'Agrippine de Dreſde eſt une figure plus grande que nature, aſſiſe, ayant la tête penchée & appuyée ſur ſa main droite. Sa belle phyſionomie exprime avec la plus grande force une femme abîmée dans la réflexion, & qu'une triſteſſe profonde rend inattentive aux objets & aux impreſſions du dehors. L'artiſte a eu vraiſemblablement en vue de repréſenter cette héroïne dans le moment où elle reçut la nouvelle de ſon exil dans l'île de Pandataire.

Les trois Veſtales méritent une attention particulière, par la grande manière dont les draperies ſont exécutées. Elles égalent à cet égard, ſurtout celle qui eſt plus grande que nature, la Flore du palais Farnèſe, & d'autres ouvrages Grecs du premier rang. Les deux autres, qui ſont de grandeur naturelle, ont une reſſemblance ſi parfaite, qu'il y a tout lieu de croire qu'elles ſont ſorties du même ciſeau; elles ne diffèrent que par les têtes, dont l'une eſt d'une plus belle exécution que l'autre. Les cheveux bouclés de la plus belle de ces têtes ſont diſpoſés en forme de ſillons, depuis le front juſque dans la nuque du col, où ils ſont liés enſemble. Les cheveux de l'autre ſont liſſes ſur le ſommet de la tête, & le reſte des cheveux, qui ſont bouclés, eſt raſſemblé par un

ruban. Il eſt probable que cette dernière tête eſt d'un habile artiſte moderne, & qu'elle y a été ajoutée après coup, pour reſtaurer cette ſtatue. Ces deux figures n'ont point de voile ſur la tête; mais il ne faut cependant pas en conclure qu'elles ne repréſentent pas des Veſtales, car on connoît pluſieurs autres ſtatues de Veſtales ſans voiles; & il paroît, par les plis épais de la draperie jetée ſur le col, que le voile, qui ne compoſoit pas une partie ſéparée & particulière du vêtement des Veſtales, eſt repréſenté à ces ſtatues comme replié dans la nuque du col.

Ces trois morceaux peuvent être regardés comme le premier fruit de l'importante découverte d'Herculanum; ils furent portés en Allemagne, lorſque le deſtin de cette ville n'étoit encore connu que par une lettre de Pline le jeune, où il raconte la mort de ſon oncle qui périt dans la même cataſtrophe qui enſevelit Herculanum dans les entrailles de la terre. Ils furent découverts à Portici en 1706, dans une fouille qu'on y fit à la maiſon de campagne du prince d'Elbeuf, & furent envoyés à Vienne, avec d'autres ſtatues de marbre & de bronze, pour le prince Eugène, qui fit conſtruire un magnifique ſallon pour les y placer. L'électeur de Saxe les acheta enſuite; & ils ſont encore un des principaux ornemens du cabinet de Dreſde. Cependant avant que ces ſtatues quittaſſent Vienne, le célèbre Matielli, à qui, ſuivant Algarotti, » Policlète donna la règle, & Phidias le

» ciſeau », copia ces trois veſtales en plâtre, avec tout le ſoin poſſible, pour ſe cònſoler ainſi de la perte de ces chefs-d'œuvres.

Par le mot *draperie* on entend tout ce qui dans l'art ſert de vêtement au nud des figures, & les étoffes volantes. Cette partie eſt, après la belle nature, & la nobleſſe du contour, la troiſième qu'il faut étudier dans les productions des anciens artiſtes.

Les vêtemens des trois Veſtales dont nous venons de parler, ſont deſſinés avec une grace inexprimable. Les petits plis ſortent, par la douce gradation d'une courbe inſenſible, des grandes parties de la draperie, & vont ſe perdre de nouveau dans ces mêmes parties, avec une noble liberté, ſans violer l'harmonie de la compoſition, & ſans cacher le beau contour du corps, qui ſe laiſſe voir dans toute ſa perfection à travers cette élégante draperie.

Il faut cependant rendre juſtice à différens grands artiſtes modernes, particulièrement à quelques peintres, en obſervant que, s'ils ſe ſont écartés de la manière Grecque dans l'habillement de leurs figures, ils l'ont fait ſans violer les règles du vrai & du beau. Les Grecs prenoient pour modèles, des étoffes légères, qu'ils appliquoient toutes mouillées ſur le corps, dont les contours ſe marquoient très-diſtinctement à travers ce vêtement tranſparent. Le col & la gorge d'une belle Grecque déployoient tous leurs charmes à travers un voile très-léger, qui, à cauſe de cela, étoit appelé

Peplon; & le reſte de leur habillement étoit dans le même goût.

On voit néanmoins par les bas-reliefs, que les anciens n'ont pas toujours fait uſage de ces draperies légères. Les anciens tableaux, les buſtes antiques, & ſurtout le beau Caracalla de la galerie de Dreſde viennent auſſi à l'appui de ce ſentiment.

Dans les tems poſtérieurs, la forme des habillemens a été abſolument changée, & l'on ſemble avoir donné dans une extrémité oppoſée, en chargeant pluſieurs épaiſſes draperies l'une ſur l'autre. Cette circonſtance a obligé les artiſtes modernes à s'écarter de la manière des Grecs, & à former de grandes maſſes, dans leſquelles ces maîtres n'ont pas moins développé de génie que les anciens dans leur manière.

Carle Maratte & Solimène ont porté ce dernier genre de draperie au plus haut degré de perfection; mais la nouvelle école Vénitienne, en voulant aller au-delà, eſt tombée dans une manière roide & déſagréable, & n'a fait que charger en cherchant de grandes maſſes.

Parmi les traits de perfection les plus frappans qui diſtinguent les productions des artiſtes Grecs, il y en a un qui mérite une attention particulière, parce qu'on le remarque dans toutes les meilleures ſtatues, & qu'il ſeroit difficile de le rencontrer ailleurs : je veux parler de cette noble ſimplicité, de cette grandeur tranquille, qu'on admire dans les attitudes & dans l'expreſſion. Comme le fond

de l'océan refte calme & immobile pendant que la tempête trouble fa furface, de même l'expreffion qui règne dans une belle figure Grecque, peint une ame toujours grande & tranquille au milieu des fecouffes les plus violentes & des paffions les plus terribles.

Ce caractère fublime de grandeur fe fait remarquer dans toute fa beauté à travers les expreffions touchantes de douleur qui fe peignent fur le vifage du fameux Laocoon, & dans les mouvemens convulfifs de fes membres. La violence de fes tourmens eft imprimée fur chaque mufcle, & femble enfler tous fes nerfs ; on la voit furtout exprimée avec une énergie fingulière par la contraction de l'abdomen & des parties inférieures du corps ; cette expreffion eft fi vive, que le fpectateur attentif partage une partie des fouffrances dont elle eft l'image : il n'y a cependant dans l'attitude & la phyfionomie de cette figure admirable aucun fymptôme d'égarement ou de défefpoir. On n'y apperçoit pas la moindre apparence de ce cri épouvantable que Virgile fait pouffer à Laocoon dans ce moment terrible : l'ouverture de la bouche, trop petite pour exprimer un femblable cri, indique plutôt un foupir arraché par les angoiffes de la douleur, mais à demi étouffé, ainfi que Sadolet l'a décrit. Les fouffrances du corps & l'élévation de l'ame fe peignent dans tous les membres avec une égale énergie, & forment le caractère le plus grand, & le plus fublime contrafte qu'on puiffe imaginer.

Laocoon souffre, mais comme le Philoctète de Sophocle : son horrible situation déchire le cœur, mais nous inspire en même tems le desir d'être en état d'imiter sa constance & sa magnanimité dans, les malheurs qui peuvent nous arriver.

L'expression d'une ame forte & grande surpasse infiniment l'imitation de ce qu'on appelle la nature choisie. Pour donner au marbre ce caractère de grandeur, l'artiste doit l'avoir dans son ame, & ne peut le tirer que de là. La Grèce présenta souvent dans la même personne l'artiste & le sage, & Métrodore n'est pas le seul modèle de cette heureuse union. La philosophie prêtoit une main secourable aux beaux-arts, animoit leurs productions des sentimens les plus nobles, & y souffloit, pour ainsi dire, une ame supérieure à celle des mortels ordinaires.

On peut objecter que l'artiste auroit dû couvrir son Laocoon d'une draperie, afin d'observer la décence que sembloit exiger son caractère de prêtre ; mais par là il auroit caché un grand nombre de beautés, & rendu moins frappante l'expression de la douleur. Bernin nous dit qu'en examinant attentivement cette fameuse statue, il avoit observé dans la roideur de la cuisse l'effet que le venin du serpent commençoit à produire.

Les attitudes & les mouvemens dont la violence, le feu & l'impétuosité sont incompatibles avec cette grandeur calme dont je parle, étoient regardés par les Grecs comme défectueux, & ce défaut s'appelloit *Parenthyrsis.*

Plus nous ſuppoſons de tranquillité dans l'état du corps, plus il ſera propre à exprimer le véritable caractère de l'ame. Au contraire, toutes les attitudes qui s'éloignent trop de cet état de ſérénité & de repos, repréſentent une ame dans un état forcé, violent & hors de nature. Il eſt vrai que l'ame ſe peint d'une manière plus frappante & plus vive lorſqu'elle eſt agitée de paſſions fortes & impétueuſes; mais elle ne montre jamais tant de grandeur & de dignité que lorſqu'elle eſt calme & tranquille. La véritable grandeur a un certain degré de permanence & de conſiſtance, qu'on ne peut pas trouver dans les émotions paſſagères & momentanées des paſſions violentes : le grand artiſte, ainſi que l'obſervateur judicieux, doit bien diſtinguer la paſſion, du caractère. Si l'on ne trouvoit dans le Laocoon que l'expreſſion de la ſouffrance & de la douleur, l'artiſte ſeroit tombé dans le défaut dont j'ai parlé; mais pour l'éviter & pour repréſenter la fermeté & la conſtance de ce héros mourant, l'habile ſtatuaire a choiſi l'attitude & les mouvemens les plus voiſins de l'état de repos, qui puſſent convenir à la ſituation épouvantable de cet infortuné. Cependant au milieu même de ce repos, l'ame eſt caractériſée par des traits qui la diſtinguent d'une manière particulière : quoique calme elle eſt active, & ſa tranquillité ne reſſemble ni à l'inſenſibilité ni à l'indifférence.

Le goût & la manière des artiſtes modernes les plus célèbres ſont directement oppoſés à cette

admirable

admirable méthode. Ils choisissent sur-tout les attitudes les plus hardies, & veulent toujours exprimer les efforts les plus extraordinaires du sentiment & de l'action; & c'est ce qu'ils appellent travailler avec génie, avec feu, avec hardiesse. Ils font surtout un grand usage du contraste, qu'ils regardent comme la perfection de l'art. L'ame qui anime leurs figures ressemble à une comète qui s'élance au-delà des bornes prescrites aux autres corps célestes. Si nos artistes pouvoient se livrer sans contrainte à ce goût mal-entendu, ils ne représenteroient dans leurs statues & dans leurs tableaux que des Ajax ou des Capanées.

Les beaux arts ont, comme l'espèce humaine, leur période d'enfance; & il est probable que, dans l'enfance de la peinture & de la sculpture, ainsi que dans celle de la poésie, le merveilleux a été reçu avec plus d'empressement que le vrai beau, & que les imitations exagérées & les images étonnantes étoient les plus sûres du succès. C'est dans cette disposition sans doute que nous devons chercher l'origine de ces expressions hyperboliques qui rendirent les tragédies d'Eschyle, & son *Agamemnon* sur-tout, plus obscures & plus embrouillées que les énigmes d'Héraclite. Il est très-vraisemblable que les premiers peintres Grecs n'eurent pas un meilleur goût que les premiers poëtes tragiques.

Tout ceci est conforme à la marche de la nature humaine. Les premiers mouvemens de l'homme sont vifs, véhémens, impétueux; ce n'est que par

degrés qu'il parvient à mettre dans ſes actions plus de ſang-froid, de calme & de régularité, & qu'il apprend à approuver dans les autres cette même retenue.

Il n'y a que les grands maîtres qui ſavent combien la repréſentation des mouvemens tranquilles de l'ame eſt difficile :

> . . . . Ut ſibi quivis
> Speret idem, ſudet multùm, fruſtràque laboret
> Auſus idem. HORAT.

Les hommes médiocres réuſſiſſent mieux à exprimer les paſſions violentes. La Fage, ce fameux deſſinateur, eſt reſté, malgré toute ſa réputation, fort au deſſous des anciens. Dans ſes ouvrages tout eſt en mouvement; il eſt impoſſible de les regarder ſans éprouver une ſorte de perplexité & de confuſion. On croit voir une compagnie nombreuſe, où tout le monde parleroit à la fois.

J'oſe aſſurer que les grands traits de cette noble ſimplicité, de cette grandeur tranquille qui caractériſent les ſtatues Grecques, s'obſervent plus ou moins ſenſiblement dans les ouvrages des hommes de génie qui ont écrit pendant le ſiècle d'or des lettres en Grèce, & particulièrement dans les productions des diſciples de Socrate. Ce même caractère diſtingue le génie de Raphaël, & conſtitue ce degré ſupérieur de mérite qui l'a élevé ſi fort au deſſus des artiſtes modernes; & l'on ſait que cette ſupériorité eſt entièrement due à l'étude conſtante qu'il a faite de l'antiquité. La nature l'avoit doué

de cette élévation d'ame extraordinaire qui le rendoit capable de saisir l'esprit des artistes anciens, & de goûter les beautés de leurs productions immortelles, dans un âge où les ames ordinaires sont plus frappées du faux brillant du merveilleux, que de l'éclat pur & vrai du grand & du sublime.

Il faut avoir les yeux accoutumés à contempler des beautés de ce genre, & un goût formé par l'étude des anciens, pour appercevoir toutes les beautés qui abondent dans les ouvrages de Raphaël. Le spectateur, qui sera ainsi préparé, démêlera les traits les plus nobles de grandeur & d'énergie dans la tranquillité même & le repos qui distinguent les principales figures de son *Attila*, & qui les font paroître inanimées aux yeux des observateurs ordinaires. L'évêque de Rome, qui, dans ce fameux tableau, engage le roi des Huns à se désister de son entreprise de saccager la ville, n'est pas représenté avec le geste animé & l'attitude d'un orateur; non: il n'y paroît qu'avec l'air serein & imposant d'un vieillard vénérable, dont la présence suffit pour calmer la tempête. Il nous rappelle cette belle peinture de Virgile:

> Tum pietate *gravem* ac meritis si forte virum quem
> Conspexere... silent, arrectisque auribus adstant. *Æn.*

Même sous l'œil farouche du prince barbare, la physionomie du pontife Romain exprime cette sérénité d'ame qui naît d'une confiance entière en Dieu. Les deux Apôtres qui sont représentés dans les nuages n'ont point l'air d'anges destructeurs:

mais, s'il eſt permis d'employer une image profane pour un ſujet ſacré, ils reſſemblent plutôt au Jupiter d'Homère, qui, par un ſeul mouvement de ſes ſourcils, fait trembler l'Olympe juſque dans ſes fondemens.

L'Algarde, en repréſentant ce même ſujet en relief ſur un autel de l'égliſe de Saint-Pierre à Rome, a été bien loin de pouvoir donner à ſes deux apôtres la tranquillité expreſſive des figures du grand Raphaël, qui ont cet air vénérable & impoſant qui convient aux miniſtres de Dieu; tandis que l'Algarde les a armés de pied en cap, & en a fait deux ſoldats communs.

Je vois avec peine combien de beautés ont échappé aux obſervateurs ordinaires dans le fameux *Saint Michel* du Guide, qui eſt dans l'égliſe des Capucins de Rome; & je ſuis fâché de remarquer que parmi ceux même qu'on appelle *connoiſſeurs*, il y en ait ſi peu qui aient ſenti toute la ſublimité de l'expreſſion que le peintre a donnée à ſon archange dans ce beau tableau. On préfère généralement le *Saint Michel* de Concha à celui du Guide (1), parce que les traits les plus frappans de la colère & de la vengeance ſont exprimés dans la tête du premier; mais quelle ſupériorité de grandeur dans le dernier! L'archange, après avoir vaincu l'ennemi de Dieu & de l'homme, remonte au ciel avec un air ſerein & tranquille, ſemblable à l'ange de vengeance que M. Addiſon a peint dans trois

(1) *Voyez* Wright's Travels.

beaux vers de son poëme de la Campagne : *CALME & SEREIN, il conduit l'impétueux ouragan; & SATISFAIT d'exécuter les ordres du Tout-Puissant, il vole sur le tourbillon, & dirige la tempête* (1).

Le style & la manière de Raphaël se montrent au plus haut degré de perfection dans un fameux tableau de ce grand maître, qu'on voit encore à la galerie de Dresde, & que Vasari dit être du meilleur tems de ce peintre. Il contient six figures : la Vierge & l'Enfant Jesus, saint Sixte & sainte Barbe à genoux aux deux côtés de l'enfant, & deux anges sur le devant. C'étoit autrefois un tableau d'autel du couvent de saint Sixte à Plaisance; les connoisseurs y venoient en foule pour en admirer les beautés, comme ils alloient anciennement à Thespies admirer le célèbre Cupidon de Praxitèle.

On remarque dans l'ouvrage de Raphaël un mélange merveilleux d'une douce innocence & d'une majesté céleste exprimées sur la physionomie de la Vierge. Toute son attitude annonce une satisfaction calme, une félicité infinie, & cette tranquillité sublime, qui, dans les statues Grecques, donnent tant de dignité aux visages des divinités. Il est impossible de concevoir rien de plus grand, de plus noble que le contour de cette figure admimirable. L'enfant Jesus, que la Vierge tient sur

(1) *Calme* and *serene* he drives the furious blast;
And *pleas' d* th'almighty's orders to perform,
Rides in the whirl-wind, and directs the Storm.

ſon bras, eſt caractériſé par certains rayons d'une majeſté divine, qui percent à travers l'air naïf & gai de l'enfance. Sainte Barbe eſt à genoux aux pieds de la Vierge, dans une adoration tranquille, mais d'une expreſſion bien au deſſous de celle de la figure principale; cependant le peintre a ſu y ſuppléer en quelque ſorte, par la douce harmonie qui règne dans les traits de ſa belle phyſionomie. L'air du ſaint annonce un vénérable vieillard, qui, dès ſa jeuneſſe, a été pénétré de l'amour de Dieu. Le reſpect que ſainte Barbe porte à la Vierge eſt exprimé par ſon attitude: ſes deux belles mains ſont collées contre ſa poitrine; tandis que le ſaint avance une main pour faire connoître le ſentiment qui remplit ſon ame; & par ce contraſte, Raphaël, en mettant plus de variété dans les mouvemens de ſes figures, a rendu ſagement le caractère actif de l'homme, & la ſenſibilité concentrée de la femme.

Il eſt vrai que le tems a ſenſiblement diminué l'effet de ce fameux tableau: la force & la vivacité du coloris en ſont affoiblies; mais l'ame & l'énergie que la main créatrice de Raphaël a imprimées à ce chef-d'œuvre, le rendent encore aujourd'hui un des plus beaux & des plus intéreſſans qu'ait laiſſés ce grand homme.

Qu'on ne cherche pas dans les ouvrages de cet artiſte immortel ces beautés de détail & ce fini recherché qui rendent les productions des peintres Flamands ſi précieuſes aux yeux de quelques con-

noiſſeurs: on n'y trouvera ni les efforts induſtrieux d'un Netſcher ou d'un Douw, ni les carnations d'ivoire d'un Van-der-Werff, ni la manière froide, léchée & inanimée de quelques Italiens modernes.

Après avoir étudié dans les ſtatues Grecques le choix & l'expreſſion de la belle nature, le trait ſublime & élégant des contours, la nobleſſe des draperies, un artiſte ſera bien d'étudier auſſi la partie manuelle & méchanique des opérations des ſtatuaires Grecs.

Il eſt conſtant que les anciens faiſoient preſque toujours leurs premiers modèles en cire; les artiſtes modernes y ont ſubſtitué la glaiſe ou quelqu'autre ſubſtance molle; ils trouvèrent qu'elle étoit bien plus propre, ſurtout pour rendre la chair, que la cire, qui leur parut trop tenace & trop dure.

Il ne faut cependant pas croire que cette méthode étoit inconnue aux Grecs; c'eſt même en Grèce qu'on imagina les premiers modèles de terre graſſe (1). L'inventeur eſt Dibutade de Sicyone;

(1) Le *Plaſtique* ou l'art de modeler des figures en glaiſe, en ſtuc, & en plâtre, a ſans doute précédé l'art de la ſculpture. Les premières ſtatues des Dieux ont été faites d'argile. Pline, (*Nat. Hiſt. L. XXXIV. c. 7. parag. 16.*) dit : *Plaſtice prior quam ſtatuaria fuit.* Ce même écrivain, (L. XXXV. c. 12. parag. 43) nous apprend auſſi à la vérité que Dibutade a été le premier inventeur du Plaſtique; mais il ajoute cependant que d'autres attribuent l'invention de cet art à Rhecus & Théodore de l'île de Samos, long-tems avant que les Bacchiades euſſent été chaſſés de Corinthe, & que Démarate, ayant été exilé de cette ville, conduiſit avec lui Euchir & Eugrammos, qui portèrent en Italie l'art de faire des ſtatues d'argile.

Quoi qu'il en ſoit, il paroît certain que l'invention du Plaſtique doit

& l'on ſait qu'Arcéſilas, l'ami de Lucullus, ſe fit une plus grande réputation par ſes modèles de terre que par toutes ſes autres compoſitions. Cet artiſte modela ainſi pour Lucullus une figure repréſentant le *Bonheur*, pour laquelle il reçut ſeize mille ſeſterces. Octave lui donna un talent pour le modèle d'une coupe qui fut enſuite travaillée en or. Ces récompenſes magnifiques montrent juſqu'à quel degré d'enthouſiaſme la nobleſſe Romaine portoit ſon amour pour les beaux arts.

être attribuée aux Grecs; mais nous ne ſavons néanmoins pas bien exactement à quel tems on peut la faire remonter; car quand même nous adopterions avec M. le Comte de Caylus, (*Traités, tom. II. p.* 253), le dernier ſentiment, & quand nous fixerions l'expulſion des Bacchiades à la trentième olympiade, & par conſéquent à l'an du monde 3320, nous ne pouvons cependant pas diſſimuler que Pline aſſure que le Plaſtique a été inventé bien long-tems auparavant. Par ces mots: *multo ante*, il a ſans doute voulu dire pluſieurs ſiècles; car le bouclier d'Achille, dont le Comte de Caylus a donné le deſſin, *Traités, tom. II, p.* 231.), qui lui avoit été communiqué par Boivin; car ce bouclier, dis-je, eſt décrit par Homère, dans le dix-huitième livre de ſon Iliade, comme un travail admirable en ſculpture.

Cet art étoit donc déja connu chez les Grecs, avant la deſtruction de Troie, c'eſt-à-dire avant l'an 2792. Or, ſi nous plaçons Euchir & Eugrammos à cette époque, il eſt très-poſſible que ce ſoient ces artiſtes qui aient poré le Plaſtique en Italie. Mais ſuivant le premier ſentiment rapporté par Pline, cela ne peut pas être; car alors l'invention de la ſculpture devroit être placée dans la cinquantième olympiade, c'eſt-à-dire à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etruſques avoient déja porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile, (*Biblioth. Hiſt. L.* 50. *c.* 98.), les ſtatuaires Telecle & Théodore, fils de Rechus, (ou, pour mieux dire, Rechus fils de Philas, & Théodore, fils de Télecle), ſe ſont arrêtés pendant quelque tems en Egypte, & ont enſuite paſſé à Samos, où ils ont fait, dans le ſtyle Grec, la fameuſe ſtatue d'Apollon Pythien.

Cette note eſt tirée d'un livre Allemand intitulé *Hiſtoire & Principes des Beaux Arts*, de M. Buſching, connu par ſon excellente *Géographie*.

Si la glaiſe pouvoit conſerver quelque tems ſon humidité, elle ſeroit la ſubſtance la plus convenable pour les modèles des ſculpteurs; mais dès qu'on l'expoſe au feu, ou qu'on la laiſſe ſécher à l'air, les parties ſolides deviennent plus compactes, & la figure ſe réduit à un plus petit volume. Cette diminution ſeroit indifférente ſi elle affectoit également toutes les parties de la figure; mais il arrive que les plus petites parties ſe ſèchent plus tôt que les grandes; & il en réſulte néceſſairement une altération ſenſible dans la ſymmétrie & les proportions de la figure.

Cet inconvénient n'a pas lieu dans les modèles qu'on fait de cire. Il eſt, à la vérité, très-difficile de manier la cire ſuivant la méthode ordinaire, de façon à lui donner tout le poli néceſſaire pour exprimer la molleſſe des chairs; mais on peut remédier à cet inconvénient, en formant d'abord un modèle en terre, qu'on moule enſuite en plâtre, & qu'on jette enfin en cire.

Après avoir ainſi préparé le modèle, il reſte à conſidérer la manière de travailler le marbre. La méthode que ſuivoient les Grecs paroît avoir été très-différente de celle que les artiſtes modernes ont préférée. Dans les ſtatues anciennes, nous remarquons les preuves les plus frappantes de la liberté & de la hardieſſe qui dirigeoient chaque coup de ciſeau; l'artiſte, sûr de la juſteſſe de ſon idée & de la fermeté de ſa main, portoit ce caractère de préciſion & d'aſſurance dans les plus petites

parties de ſon travail. Nous n'y appercevons aucune marque de défiance ou de timidité, ni rien qui puiſſe nous laiſſer imaginer que l'artiſte ait eu beſóin de corriger ſon premier trait : il ſeroit difficile de trouver, même dans les productions Grecques du ſecond rang, la marque d'un trait donné à faux, ou d'une touche haſardée. Cette ſûreté & cette préciſion du ciſeau tenoient ſans doute à des règles plus parfaites que celles qu'obſervent aujourd'hui nos artiſtes.

Voici la méthode généralement obſervée par nos ſculpteurs modernes. Après avoir étudié leur modèle avec toute l'attention poſſible, ils tirent ſur ce modèle des lignes horizontales & perpendiculaires, qui ſe coupent à angle droit, après quoi ils copient ces lignes ſur le marbre, comme le peintre les tranſporte ſur la toile, lorſqu'il veut copier un tableau, ou le réduire à une proportion plus petite.

Ces lignes tranſverſales forment des quarrés en nombre égal ſur le marbre & ſur le modèle, & préſentent bien les meſures exactes des ſurfaces ſur leſquelles l'artiſte doit travailler; mais elles ne peuvent marquer avec une égale préciſion les profondeurs proportionnées à ces ſurfaces. Il eſt vrai que le ſtatuaire peut déterminer ces profondeurs, en les comparant à celles du modèle ; mais comme l'œil eſt ſon unique guide, il eſt toujours plus ou moins expoſé à ſe tromper : il craint toujours d'emporter trop ou trop peu de marbre, & ſon incerti-

tude ſe laiſſe appercevoir dans chaque coup de ciſeau.

Il eſt également difficile de déterminer par ces lignes tranſverſales les contours extérieurs & intérieurs de la figure, ou de les tranſporter du modèle ſur le marbre. Par contour intérieur j'entends celui qui eſt décrit par les parties qui s'approchent du centre, & qui ne ſont pas marquées d'une manière frappante.

Il faut remarquer de plus que dans une compoſition laborieuſe & compliquée qu'un artiſte ne peut exécuter ſans ſecours, il eſt ſouvent obligé d'employer des mains étrangères, qui ne ſont ni aſſez exercées, ni aſſez habiles pour bien rendre ſes idées. Un ſeul coup de ciſeau trop profond produit un défaut irréparable; & cet accident peut arriver aiſément, lorſque les profondeurs ſont déterminées avec ſi peu de préciſion.

Il eſt impoſſible auſſi que le ſtatuaire qui, en commençant à travailler un bloc de marbre, y perce ſes profondeurs avec le foret, auſſi loin qu'elles doivent aller, & non à fur & à meſure que ſon ouvrage avance; il eſt impoſſible, dis-je, que de cette manière il ne tombe pas dans des défauts conſidérables, qu'il lui ſera difficile de corriger enſuite.

La méthode dont je parle a encore un autre inconvénient; les lignes du modèle que l'on copie ſur le marbre, ſont en partie effacées par chaque coup de ciſeau; on eſt donc obligé de les réparer

ſans ceſſe, ou d'en ſubſtituer de nouvelles; ce qui doit ſouvent occaſionner des mépriſes.

Les différens inconvéniens de cette méthode ont engagé pluſieurs habiles artiſtes à en chercher une autre qui fût moins ſujette à l'incertitude & aux erreurs. L'Académie Françoiſe établie à Rome a donné l'idée d'une méthode de copier les ſtatues antiques, que quelques Sculpteurs ont employée avec ſuccès, même d'après des modèles de glaiſe ou de cire.

On fixe au deſſus de la ſtatue qu'on veut copier un châſſis ou équerre, dont la grandeur eſt en raiſon de celle de la ſtatue; & de ce châſſis on fait deſcendre des fils perpendiculaires, avec un plomb attaché au bout, ſur chaque face du châſſis. Par le moyen de ces fils on parvient à deſſiner plus exactement les contours extérieurs de la ſtatue, que par les lignes tranſverſales de la première méthode. Ils donnent auſſi au ſtatuaire une plus grande facilité de ſaiſir la meſure exacte des plus fortes ſaillies & des plus grandes profondeurs, par le degré d'éloignement où ils ſe trouvent des parties qu'ils couvrent; il peut par conſéquent travailler avec plus de liberté & de hardieſſe.

Cependant, comme il eſt difficile de déterminer exactement une ligne courbe par une ſeule ligne droite, on ne peut nier que les contours de la ſtatue ne ſont indiqués que d'une manière très-douteuſe à l'artiſte, & qu'il ſe trouvera ſans guide & ſans ſecours toutes les fois qu'il aura à imiter

les parties fuyantes ou tournantes de la ſurface principale.

Il faut convenir auſſi qu'il ſera très-malaiſé d'obtenir de cette façon la juſte proportion des deux ſtatues : il faudra donc la chercher par des lignes horizontales qui coupent à angles droits les fils perpendiculaires. Mais il s'offrira alors une nouvelle difficulté, c'eſt que les rayons de lumière des quarrés formés par les lignes placées à une certaine diſtance de la ſtatue, formeront dans l'œil de l'artiſte un angle d'autant plus ouvert, & par conſéquent lui paroîtront plus grands, à meſure qu'ils ſeront plus près ou plus éloignés de ſon point de vue.

Il eſt vrai que la méthode de ces fils perpendiculaires eſt encore la meilleure qu'on ait trouvée pour copier les ſtatues antiques, avec leſquelles on ne peut pas agir comme on le voudroit; mais elle n'eſt pas aſſez sûre pour l'employer avec d'autres modèles, & cela pour les raiſons que nous avons indiquées plus haut.

Michel-Ange avoit imaginé une nouvelle méthode de copier les ouvrages des anciens, & l'on ne peut qu'être ſurpris de ce qu'aucun ſtatuaire n'ait encore imité en cela ce grand maître; quoique ce ſoit ſans doute par ce moyen que ce Phidias moderne, & le plus habile artiſte après les Grecs, eſt parvenu à égaler de ſi près ſes grands modèles; & il eſt certain qu'il n'y a pas de meilleure mé-

thode connue pour rendre avec vérité toutes les beautés sensibles des anciens ouvrages de l'art.

Vasari (1) nous a donné de cette méthode de Michel-Ange une description assez embrouillée & assez imparfaite : en voici la substance.

Michel-Ange prenoit un vase plein d'eau, dans lequel il plaçoit son modèle de cire, ou de telle autre matière dure; de manière que les parties les plus élevées du modèle sailloient seules hors de l'eau, & que les autres en étoient couvertes. Il continuoit cette même opération, en faisant baisser la masse de l'eau jusqu'à ce que le modèle entier se trouvât à découvert. C'est de cette même manière, dit Vasari, que Michel-Ange travailloit le marbre : il commençoit par indiquer les parties saillantes, & ensuite peu-à-peu les profondeurs & les parties fuyantes.

Il paroît que Vasari n'a pas bien compris la

---

(1) *Vasari, Vite de' Pittori, Scult. e Archit.* edit. 1568, part. III. p. 776...... Quatro prigioni bozzati, che possano insegnare a cavare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo é questo, che s'é si pligliassi una figura di cera, ó d'altra materia dura, e si mettessi a giacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per la sua natura nella sua sommità piana a pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari cosi vengono a scoprirsi prima le parti più relevate e a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella cosi viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti più rilevate, e di mano in mano le più basse, il quale modo si vede osservato da Michel-Anguelo ne' sopra detti prigioni, i quali Sua Eccellenza vuole che servino per esempio de suoi Accademici.

méthode de ſon ami, ou qu'il n'a pas rendu d'une manière claire l'idée qu'il en avoit.

La forme du vaſe pour contenir l'eau n'eſt pas décrite avec aſſez d'exactitude. L'apparition inſenſible du modèle hors de l'eau doit paroître difficile, & demande plus d'art que Vaſari n'en a voulu faire connoître. Il eſt d'ailleurs à préſumer que Michel-Ange aura bien étudié & combiné la méthode qu'il a voulu adopter. Voici ſans doute la route qu'il aura ſuivie :

L'artiſte prenoit un vaſe proportionné à la maſſe de ſa figure, que nous ſuppoſerons ici être un quarré long. La ſuperficie des bords de ce vaſe ou plutôt de cette caiſſe, étoit diviſée en certains degrés, qu'il tranſportoit enſuite avec un compas de proportion ſur le marbre qu'il vouloit travailler. Les ais intérieurs étoient de même diviſés en certaines lignes, depuis le bord juſqu'au fond. C'eſt dans cette caiſſe ainſi préparée qu'il mettoit ſon modèle ; après quoi il la couvroit d'un treillis, dont les fils répondoient aux diviſions des bords de la caiſſe, pour porter ces mêmes lignes ſur ſon marbre ; & c'eſt probablement alors qu'il commençoit à ſe ſervir du ciſeau ; c'eſt-à-dire après avoir couvert ſon modèle d'eau, juſqu'à la partie la plus ſaillante, qu'il laiſſoit à découvert. Après avoir conſidéré & étudié la partie de la figure deſſinée qui devoit être la plus ſaillante, il faiſoit écouler une certaine quantité d'eau, pour faire paroître une plus grande maſſe de la partie ſaillante du modèle ;

& exécutoit enſuite cette partie, en ſuivant avec exactitude les diviſions tracées ſur les ais de ſa caiſſe. Si une autre partie de ſon modèle paroiſſoit à découvert pendant ce travail, il l'exécutoit également; & en ſuivant cette route, il en agiſſoit de même par rapport à toutes les parties avancées ou ſaillantes.

Ce travail fini, Michel-Ange faiſoit écouler une nouvelle quantité d'eau, juſqu'à ce que les profondeurs du modèle paruſſent; tandis que les lignes tracées ſur l'intérieur de la caiſſe lui indiquoient toujours de combien de degrés l'eau avoit diminué; & la ſuperficie de cette eau ſervoit en même tems à lui faire connoître combien de lignes il lui en reſtoit de profondeur. Un pareil nombre de degrés tracés ſur ſon marbre lui marquoit exactement les proportions qu'il devoit obſerver dans l'exécution de ſon ouvrage.

L'eau ne lui indiquoit pas ſeulement les maſſes ſaillantes & les profondeurs, mais auſſi les contours de ſon modèle; & l'eſpace entre le côté intérieur de la caiſſe & le contour de la ligne que décrivoit l'eau, dont les degrés des deux autres côtés marquoient la grandeur, lui ſervoit de règle sûre pour ſavoir combien il pouvoit abattre de marbre de ſon bloc.

Maintenant l'ouvrage n'eſt encore qu'ébauché, quoiqu'il ait déja acquis une forme régulière: voyons ce qu'il reſtoit à faire à l'artiſte. La ſuperficie de l'eau lui a tracé une ligne, dont les points

extrêmes

extrêmes des parties ſaillantes forment partie. Cette ligne s'eſt prolongée perpendiculairement, en raiſon de la diminution de l'eau; & l'artiſte a ſuivi ce mouvement avec ſon ciſeau, juſqu'au moment où l'eau a laiſſé à nu le dernier trait des maſſes ſaillantes, qui va ſe perdre dans la ſurface plane de la ſtatue. Il a donc enfin parcouru l'échelle entière des degrés tracés ſur les ais intérieurs de la caiſſe de ſon modèle, dont il a ſuivi les diviſions agrandies ſur l'ouvrage qu'il exécute; & la ligne d'eau l'a conduit juſqu'aux derniers contours de ſa ſtatue, de ſorte que ſon modèle ſe trouve entièrement à découvert.

Mais comme il vouloit donner à ſa ſtatue une belle forme, il couvroit de nouveau ſon modèle d'eau, juſqu'à la hauteur qu'il jugeoit convenable, & comptoit enſuite les degrés de ſa caiſſe juſqu'à la ligne d'eau qui avoit ſervi à lui indiquer la hauteur de la partie la plus ſaillante. C'eſt ſur cette même partie ſaillante de ſa ſtatue qu'il poſoit alors bien perpendiculairement ſon équerre, pour prendre la meſure depuis la dernière ligne d'en bas juſqu'à la profondeur. S'il trouvoit un nombre égal de diviſions ſur l'échelle de la caiſſe & ſur ſa ſtatue, il regardoit cette exacte correſpondance des diviſions comme une preuve géométrique qu'il avoit obtenu la préciſion qu'il déſiroit donner à ſon ouvrage.

En répétant ce travail, il cherchoit à exprimer la compreſſion & l'action des muſcles & des nerfs, & le jeu des autres parties délicates & déliées du

corps. L'eau qui entouroit jusqu'aux parties les plus imperceptibles de son modèle, en dessinoit d'une manière marquée le contour le plus exact.

Cette méthode n'empêche point qu'on ne mette le modèle sous tous les aspects possibles. Posé de profil, l'artiste y découvrira tout ce qui aura pu lui échapper d'abord; & dans cette attitude il verra non-seulement le contour extérieur des parties saillantes & des parties concaves de son modèle, mais en même tems son diamètre entier. Il résulte donc de ce que nous venons de dire que rien n'est plus précieux pour un artiste qu'un modèle exécuté par un ciseau habile, dans le goût sublime des anciens; & c'est par cette route que Michel-Ange est parvenu à l'immortalité.

Mais les artistes modernes, quand même ils seroient doués par la nature d'un talent supérieur, ne pourroient suivre cette méthode longue & pénible: le besoin de pourvoir à leur subsistance les force, en quelque sorte, de renoncer à la gloire, en les obligeant d'exécuter avec célérité des ouvrages médiocres.

Il y a lieu de croire que les éloges qu'on donne ici aux statues des artistes Grecs étoient également dus à leurs tableaux. Les règles de l'analogie, & la ressemblance qui se trouve naturellement entre ces deux arts, mènent à cette conclusion; mais la main dévorante du tems, & la fureur des conquérans barbares, ont détruit les monumens précieux qui auroient pu nous mettre en état de juger avec

certitude de la perfection de la peinture Grecque.

On suppose en général que les peintres Grecs avoient une connoissance profonde du dessin ; on convient aussi qu'ils possédoient au plus haut degré le talent de l'expression ; mais on borne leur mérite à ces deux points, & l'on juge qu'ils étoient très-médiocres dans les parties de la composition, de la perspective & du coloris. Ce jugement est fondé en partie sur les bas-reliefs, & en partie sur les peintures anciennes qui ont été découvertes ou à Rome ou dans son territoire, & qui ont été tirées des ruines souterraines du palais de Mécène, de Titus, de Trajan & des Antonins. Ces peintures, que l'on ne peut pas prouver être des productions Grecques, sont au nombre de trente, dont quelques unes sont en mosaïque.

Le docteur Anglois, George Turnbull, a donné, dans son *Traité sur la Peinture ancienne* (1), une collection des peintures anciennes les plus remarquables, dessinées par Camillo Paderni, & gravées par Van-Mynde : c'est la partie la plus estimable de ce fastidieux ouvrage, qui, sans ces gravures, ne vaudroit pas le papier sur lequel il est imprimé. Parmi ces peintures, il y en a deux, dont les originaux se trouvoient dans le cabinet du célèbre médecin Richard Mead, à Londres.

On sait que Le Poussin étudia avec une attention & une assiduité particulières le tableau ancien de

(1) Turnbull's Treatise on antient Painting. 1740. fol.

la *Noce Aldobrandine*, qu'on voit encore à Rome, & qu'il y a dans quelques cabinets des deſſins du Carrache, faits d'après le prétendu *Coriolan* qui ſe trouve la dix-ſeptième figure de la collection de Turnbull. Il y a auſſi des connoiſſeurs qui trouvent une reſſemblance frappante entre les têtes du Guide & celles qui ſont repréſentées dans l'*Enlèvement d'Europe* en moſaïque, planche huitième de la même collection. Mais ces remarques ſont trop vagues & trop communes pour mériter qu'on s'y arrête.

Nous obſerverons cependant que ſi des peintures à freſque, telles que celles qu'on cite ici, ſuffiſoient pour nous donner une idée exacte & fidèle des progrès de la peinture chez les anciens, nous ſerions en droit de regarder les peintres Grecs comme de très-médiocres artiſtes, même dans les parties du deſſin & de l'expreſſion. Les murs du fameux théâtre d'Herculanum nous confirmeroient dans cette opinion, car on y trouve peu d'élégance dans le deſſin, peu de nobleſſe dans l'expreſſion, & pluſieurs exemples du contraire. Le *Théſée* environné de jeunes Athéniens qui lui baiſent les mains & embraſſent les genoux, après la victoire qu'il a remportée ſur le Minotaure, eſt très-médiocrement deſſiné. On en peut dire autant de la *Flore*, avec *Hercule* & le *Faune*, tableau où l'on a cru reconnoître le jugement d'Appius Claudius. La plus grande partie des têtes qui ſont peintes dans ces différens tableaux ſont ſans expreſſion, &

celles du dernier ſur-tout n'ont aucune eſpèce de caractère.

Mais gardons-nous de juger les artiſtes anciens d'après ce peu de monumens, dont la médiocrité ſemble prouver évidemment que ce n'étoient que des productions des peintres du ſecond rang, & peut-être du dernier. Il paroît impoſſible que ces belles proportions, ce contour gracieux, cette expreſſion grande & forte que nous admirons dans les ouvrages des ſculpteurs Grecs, aient été entièrement inconnus aux bons peintres de cette nation.

Mais en même tems je ne prétends pas nier que les peintres modernes n'aient ſurpaſſé les anciens à pluſieurs égards : leur ſupériorité dans la perſpective eſt inconteſtable. Les anciens ne poſſédoient qu'imparfaitement les règles de la compoſition, & l'art de grouper avec harmonie & liberté un grand nombre de figures : c'eſt ce qu'on voit par les bas-reliefs du temps où les artiſtes Grecs fleuriſſoient à Rome.

Il faut auſſi convenir que les modernes ont ſurpaſſé les anciens dans le coloris : cela eſt prouvé non-ſeulement par les ouvrages des anciens ſur la théorie de la peinture, mais encore par celles de leurs peintures qui ont échappé aux ravages du tems.

Il faut conſidérer d'ailleurs qu'il y a certains genres de peinture qui ont été portés à un degré ſingulier de perfection : telles ſont entre autres les peintures de payſages & d'animaux, dans leſquelles nos artiſtes ſont fort au deſſus de ceux de l'antiquité.

Les plus belles eſpèces d'animaux paroiſſent avoir été peu connues des artiſtes anciens, comme on peut en juger par la ſtatue équeſtre de Marc-Aurèle, & par les deux chevaux qui ſont ſur le mont Cavallo à Rome, ainſi que par les chevaux de Lyſippe, que l'on voit au deſſus du portail de l'égliſe de Saint-Marc à Veniſe, par les bœufs du palais Farnèſe, & en général par tous les animaux qui compoſent ce groupe.

Il eſt remarquable que les anciens, dans leurs tableaux comme dans leurs bas-reliefs, n'aient jamais repréſenté la poſition diagonale que préſentent toujours les jambes d'un cheval en mouvement. Les chevaux de Lyſippe à Veniſe, & les médailles anciennes fourniſſent des preuves de ce défaut ſenſible, que des artiſtes modernes ont imité par ignorance, & que de prétendus connoiſſeurs ont cherché à juſtifier par un ridicule fanatiſme.

Les meilleurs payſages des peintres modernes, ceux des Flamands ſur-tout, doivent en grande partie leur beauté à l'effet frappant des couleurs à l'huile, plus brillantes que les couleurs dont ſe ſervoient les anciens; & la nature même, ſous une atmoſphère plus humide & plus épaiſſe, a beaucoup contribué à rendre l'art plus parfait dans cette partie. Je ne ſaurois cependant m'empêcher de croire que pour bien établir la ſupériorité qu'on accorde aux modernes ſur les anciens, il faudroit des preuves plus ſolides & plus détaillées que celles qu'on apporte communément.

Pour porter l'art de la peinture à ſon plus haut

degré de perfection, il faut faire encore un pas; mais ce pas eſt difficile, & l'artiſte qui veut abandonner le ſentier battu de la compoſition, doit naturellement le faire: auſſi pluſieurs génies hardis l'ont-ils tenté; mais la vue des difficultés qu'ils ont trouvées ſur leur chemin les a preſque toujours fait revenir à la route ordinaire. La mythologie payenne, les légendes & les métamorphoſes d'Ovide ont fourni pendant pluſieurs ſiècles preſque tous les principaux ſujets qui ont exercé le pinceau de nos plus habiles peintres. Ces ſujets ont été ſi ſouvent répétés avec différentes modifications, qu'ils ſont entièrement épuiſés. Les ſolitaires en prière, les martyrs, les ſaintes familles, les crucifiemens, les enlèvemens d'Europe, les fuites de Daphné, les chûtes de Phaéton ſont des ſujets ſi rebattus, qu'il faut maintenant préſenter aux amateurs d'autres objets pour réveiller leur goût émouſſé ſur ces lieux communs.

Il eſt donc néceſſaire d'agrandir la ſphère de cet art ſublime, en l'étendant juſqu'aux objets qui ne tombent pas ſous les ſens extérieurs. Cette idée paroîtra au premier coup-d'œil extraordinaire, & même romaneſque; mais en y réfléchiſſant de plus près, on trouvera que la peinture peut non-ſeulement s'étendre aux objets métaphyſiques, mais que ſa plus grande perfection conſiſte encore dans cette méthode de l'employer. Pluſieurs exemples prouvent évidemment qu'on l'appliquoit anciennement à ces mêmes objets. Parrhaſius, qui, comme

Ariſtide, avoit le talent de peindre les affections de l'ame, exprima, dit-on, le caractère de tout un peuple; repréſenta dans un tableau ce mélange ſingulier de douceur & de cruauté, de légèreté & d'obſtination, de bravoure & de molleſſe, qui diſtinguoit les Athéniens. Si l'on a pu exécuter une ſemblable compoſition, ce n'eſt que par le ſecours de l'allégorie, par le moyen des emblêmes & des figures qui exprimoient les idées univerſelles.

Parmi nous, il eſt vrai, un artiſte dont les idées ſont bornées par les productions de ſes prédéceſſeurs ou de ſes contemporains, doit ſe trouver tout à-coup dans un déſert ſtérile. La peinture moderne fournit peu de ces images & de ces figures artificielles qui repréſentent des qualités morales, telles que l'humanité, le courage, la molleſſe, le patriotiſme, &c. La langue de ces peuples ſauvages qui n'ont que très-peu d'idées abſtraites, & aucun terme pour exprimer la reconnoiſſance, la durée, l'eſpace, &c. n'eſt pas plus ſtérile à cet égard que la langue allégorique des peintres modernes. Un peintre qui regarde au-delà de ſa palette, & qui veut franchir les limites du cercle étroit où ſon art eſt circonſcrit aujourd'hui, doit naturellement déſirer un rèpertoire où il puiſſe trouver des images ſenſibles, qui repréſentent avec fidélité & préciſion les qualités & les objets que la vue ne peut ſaiſir. Il n'a paru juſqu'ici aucune collection complète de ce genre (1) : les efforts qu'on a faits

(1) M. Winkelmann a depuis ſuppléé lui-même à ce défaut, par ſon

pour former une ſemblable collection, ſont en petit nombre, & n'ont pas été fort heureux. Les artiſtes ſavent aſſez quel ſecours on peut attendre de l'*Iconologie* de Céſar Ripa, & des *Monumens des nations anciennes* par Romain de Hoogh.

C'eſt ſans doute cette ſtérilité qui a engagé les plus habiles peintres à employer ſur des ſujets communs tout le feu de leur génie, & toute la puiſſance de leur art. Annibal Carrache, au lieu de repréſenter dans la galerie du palais Farnèſe les grandes victoires des héros de cette illuſtre maiſon, par des ſymboles allégoriques, s'eſt borné à tirer de la mythologie des ſujets rebattus, ſur leſquels il a épuiſé toutes les reſſources de ſon talent.

La galerie royale de peinture qui eſt à Dreſde renferme une des plus belles collections qu'il y ait en Europe : on y a recueilli une ſuite des meilleurs tableaux des plus grands maîtres, choiſis avec le goût le plus exquis & le plus ſévère ; cependant combien peu y voit-on de tableaux hiſtoriques ! Et dans le petit nombre on y trouve bien rarement les embelliſſemens d'une imagination poétique, ou les traits expreſſifs d'une repréſentation allégorique.

Le célèbre Rubens, dont le génie hardi ne pouvoit pas ſe renfermer dans le cercle étroit des fables payennes & des légendes du chriſtianiſme, oſa s'élever juſqu'à la région ſublime de l'allégorie, & fit

---

Eſſai ſur l'Allégorie, principalement à l'uſage des artiſtes, dont nous donnerons dans peu la traduction.

de plus grands progrès vers ce genre de perfection, que les autres peintres modernes. La galerie du Luxembourg, principal ouvrage de ce grand artiste, est une preuve du courage & du génie avec lesquels il osa s'écarter des sentiers battus, & entrer dans les routes inconnues jusqu'à lui : *Avia Pieridum loca.*

Nous n'avons rien eu, depuis Rubens, de meilleur en ce genre que la coupole de la bibliothèque impériale à Vienne, peinte par Gran, & gravée par Sedelmeyer. L'apothéose d'Hercule, peinte par Le Moine dans un sallon de Versailles, est regardée en France comme une des plus belles compositions qui existent; mais ce n'est dans le fait qu'une allégorie froide & inanimée, en comparaison de la belle & judicieuse composition du peintre Allemand que nous venons de citer. C'est un panégyrique insipide, dont les pensées les plus brillantes consisteroient en allusions aux noms du calendrier & aux signes du zodiaque.

Les artistes dont le génie seroit tourné à la peinture allégorique, auroient besoin, comme nous l'avons dit, d'un ouvrage dans lequel on recueillît avec soin toutes les figures sensibles, tous les symboles sous lesquels, chez les différentes nations, & dans les tems divers, on a représenté poétiquement les idées & les qualités abstraites. La mythologie, la poésie, la philosophie occulte, les pierres gravées, les médailles & les autres monumens de l'antiquité, sont les sources où l'on pourroit puiser

les matériaux d'une ſemblable collection, qui ſeroit diviſée en différentes claſſes. L'artiſte tireroit de ce magaſin les repréſentations & les ſymboles, qu'il appliqueroit enſuite, avec les modifications convenables, aux ſujets qu'il auroit à traiter. Ce ſeroit une nouvelle route ouverte à ceux qui voudroient imiter les anciens.

Vitruve ſe plaignoit de ce que, de ſon tems, le goût regnant dans les ornemens d'architecture s'étoit corrompu, & étoit devenu tout-à-fait extravagant & inſipide : ce mauvais goût s'eſt perpétué & s'eſt accru par le genre de peintures groteſques que Morto, Peintre né à Feltro, a inventées, & par les groupes & les figures bizarres dont nous ornons nos appartemens, & qui ne ſont, pour la plupart, que des hors-d'œuvres abſolument dénués de ſens & d'intention. Une étude aſſidue de l'allégorie remédieroit à ce mal, & ſerviroit à donner du ſens & de l'expreſſion à chaque ornement : l'artiſte apprendroit à approprier ſes décorations aux lieux qu'il ſe propoſe d'embellir, & aux différentes circonſtances relatives à l'appartement & à celui qui l'habite. Il eſt vrai qu'il faudroit bien ſe garder, dans des alluſions de cette eſpèce, de tomber dans une affectation pédanteſque. Nos ouvrages à ſpirales & à coquilles, par exemple, ſans leſquels il ſemble qu'il ne peut plus y avoir d'ornemens parfaits, ſont le plus ſouvent auſſi peu analogues à la choſe, que l'étoient les petits châteaux & les petits palais dont Vitruve ſe plaignoit qu'on ornoit les candélabres. Je

le répète, l'allégorie donneroit des idées convenables à l'artiſte, qui doit reſſembler, dans ce cas, au portrait qu'Horace fait du poëte qui ſait

Reddere perſonæ ſcit convenientia cuique.

Les peintures qu'on place au deſſus des portes, ou qui ornent les plafonds dans les maiſons des grands, ſemblent n'avoir d'autre objet que de remplir un eſpace vuide où la dorure ſeroit déplacée; & c'eſt pour éviter ce vuide, que l'on couvre les murs de peintures & d'ornemens abſolument dépourvus de ſens. C'eſt ainſi que la perfection d'un art ſublime & élégant eſt proſtituée aux objets les plus frivoles & les plus ridicules.

Voilà ce qui fait que les artiſtes à qui on laiſſe le choix de ces ſortes de tableaux, prennent ſouvent des ſujets & des allégories, qui ſervent plutôt à faire la ſatyre que la louange des Mécènes ignorans, à qui le beſoin les oblige de conſacrer leurs talens; & c'eſt peut-être la crainte fondée de cette petite vengeance des artiſtes, qui engage les grands & les riches à vouloir qu'ils faſſent des tableaux qui n'aient aucun ſens, ni même aucune alluſion. Mais il eſt bien difficile, ou pour mieux dire, impoſſible que le génie du peintre ſatisfaſſe à ce goût bizarre; & il arrive enfin que

. . . . Velut ægri ſomnia, vanæ
Fingentur ſpecies. HORAT.

C'eſt de cette manière qu'on prive l'art de ſa partie la plus ſublime, qui eſt de préſenter à l'eſ-

prit des chofes que la vue ne peut faifir, & celles mêmes qui n'ont pas encore exifté dans l'imagination de l'homme.

Les tableaux même qui dans un endroit font un grand effet, tant par leur fujet que par leur forme, perdent fouvent tout le mérite qu'on leur connoiffoit, en étant tranfpofés dans des lieux qui ne leur conviennent point. Il arrive que le propriétaire d'une maifon nouvelle

Dives agris, dives pofitis in fœnere nummis, HOR.

fait placer au deffus des hautes portes de fes appartemens de petits tableaux, fans prendre garde qu'ils ne s'y trouvent plus dans le point de vue & de perfpective qui leur eft néceffaire pour plaire & pour faire leur effet. Ce même mauvais goût fe remarque auffi dans nos ornemens d'architecture; on charge d'armes & de trophées une maifon de chaffe, ce qui fans doute n'eft pas moins ridicule que fi l'on avoit repréfenté Ganymède & l'Aigle, ou Jupiter & Léda, fur les portes de bronze de l'églife de St. Pierre à Rome.

Tous les beaux arts ont un double but; ils doivent plaire & inftruire : cette confidération a engagé plufieurs habiles artiftes à introduire, même dans leurs payfages, des repréfentations hiftoriques ou morales.

Le pinceau du peintre, comme la plume du philofophe, doit toujours être dirigé par la raifon & le bon fens. Il doit préfenter à l'efprit des

ſpectateurs quelque choſe de plus que ce qui s'offre à leurs yeux ; & il atteindra ce but, s'il connoît bien l'uſage de l'allégorie, & s'il ſait l'employer comme un voile tranſparent qui couvre ſes idées ſans les cacher. A-t-il choiſi un ſujet ſuſceptible d'imagination poétique? s'il a du génie, ſon art l'inſpirera, & allumera dans ſon ame ce feu divin que Prométhée alla, dit-on, dérober aux régions céleſtes. Alors le connoiſſeur trouvera dans les ouvrages d'un pareil artiſte de quoi exercer ſon eſprit; & le ſimple amateur y apprendra à réfléchir.



LETTRE

A M. WINCKELMANN,

AU SUJET

De ses Réflexions sur l'Imitation des Artistes Grecs dans la Peinture et la Sculpture.

LETTRE

LETTRE

A M. WINCKELMANN,

AU SUJET

De ses Réflexions sur l'Imitation des Artistes Grecs dans la Peinture et la Sculpture.

Mon ami,

J'aurois desiré qu'avant de publier vos réflexions sur les artistes Grecs & sur leurs productions, vous eussiez imité leur exemple. Vous savez que ces grands maîtres de l'art ne laissoient jamais sortir aucun ouvrage de leur atelier, qu'après l'avoir soumis à la critique du public & sur-tout des connoisseurs. La Grèce entière jugeoit de leurs chefs-d'œuvres, lorsqu'elle se rassembloit pour assister aux jeux publics, particulièrement aux jeux olympiques ; & ce fut là qu'Aëtion exposa son tableau des Noces d'Alexandre & de Roxane au jugement de tout un peuple. Vous auriez eu besoin, croyez-moi, de plus d'un Proxenide pour vous juger. Si vous ne m'aviez pas fait un mystère

de votre ouvrage, j'aurois pu, ſans en nommer l'auteur, communiquer votre manuſcrit à quelques connoiſſeurs & à quelques ſavans dont je cultive ici l'amitié, pour en ſavoir leur opinion.

L'un de ces connoiſſeurs a fait deux fois le voyage d'Italie, & a paſſé des mois entiers à admirer chaque chef-d'œuvre de l'art ſur le lieu même où il a été fait. Vous ſavez mieux que perſonne que ce n'eſt qu'en ſuivant cette route qu'on parvient à acquérir des connoiſſances réelles des productions des grands maîtres. Il ſait, par exemple, quels tableaux du Guide ſont peints ſur panneau, & quels autres ne ſont que ſur toile; de quel bois s'eſt ſervi Raphaël pour peindre ſon fameux tableau de la Transfiguration, &c.; & un tel homme doit être regardé, je crois, comme un juge compétent en matière de l'art.

Un autre de ces ſavans a pouſſé ſi loin l'étude de l'antiquité, qu'il diſtingue à l'odorat ſeul ſi un morceau eſt ancien ou moderne.

> Callet & artificem ſolo deprendere odore.
> SECTANI Satir.

Il vous dira combien de nœuds il y avoit à la maſſue d'Hercule; quelle meſure moderne de liqueur contenoit la coupe de Neſtor; on prétend même que ſa ſcience eſt aſſez grande pour pouvoir répondre à toutes les queſtions que l'empereur Tibère propoſa aux grammairiens de ſon temps.

Un troiſième qui, depuis longues années, ne s'eſt occupé que de l'étude des médailles anciennes, a fait pluſieurs découvertes importantes concernant l'hiſtoire des anciens préfets des monnoies; & l'on dit qu'il doit commencer par publier un programme ſur ceux de la ville de Cyzique, qui fixera l'attention de tous les ſavans.

Quel nouveau degré de mérite n'auroit donc pas acquis votre travail, ſi vous l'aviez ſoumis au tribunal de pareils juges? Ces Meſſieurs ont bien voulu me communiquer leurs réflexions ſur votre ouvrage : quel ne ſeroit point mon chagrin de voir votre réputation littéraire ternie par la publication de cette critique?

Le premier de ces ſavans entr'autres, eſt ſurpris de ce que vous n'ayez point donné la deſcription des deux anges du tableau de Raphaël qui ſe trouve à la galerie de Dreſde. On lui a conté, dit-il, qu'un peintre de Bologne, qui avoit vu à Plaiſance le tableau de S. Sixte, avoit été tranſporté d'admiration & s'étoit écrié, dans une lettre (1): *O quels divins anges du Paradis!* Notre connoiſſeur aſſure que c'eſt des anges de ce tableau que le peintre a voulu parler, & que ce ſont les deux plus belles figures de ce chef-d'œuvre de Raphaël.

Il pourroit auſſi vous faire un reproche de ce que vous ne nous avez pas donné une deſcription

(1) Lettere d'alcuni Bologneſi. Vol. I. page 159.

de l'ouvrage de Raphaël, dans le goût dont Raguenet (1) nous a parlé d'un ſaint Sébaſtien de Beccafumi, d'un Hercule avec Antée de Lanfranc, &c.

Le ſecond de nos connoiſſeurs penſe que la barbe de Laocoon mérite au moins autant l'attention d'un obſervateur exact, que l'abdomen contracté de cette ſtatue, dont vous nous avez parlé dans votre ouvrage. Un amateur de l'antiquité, dit-il, doit regarder la barbe de Laocoon avec les mêmes yeux, que le Pere Labat a regardé la barbe du fameux Moïſe de Michel-Ange. Ce ſavant Dominicain,

Qui mores hominum multorum vidit & urbes,

nous a prouvé, après pluſieurs ſiècles, par la barbe de cette ſtatue, que Moïſe en portoit une exactement ſemblable, & que les Juifs doivent néceſſairement avoir de la barbe, s'ils ne veulent pas renoncer à la qualité d'Iſraëlites (2).

Vous avez auſſi, ſuivant l'opinion de notre ſavant, donné une preuve de votre ignorance, en par-

(1) Raguenet, Monumens de Rome. Paris, in-12.

(2) Labat, *Voyage en Eſpagne & en Italie*, *tom. III*, *pag. 213.* Michel-Ange étoit auſſi ſavant dans l'antiquité que dans l'anatomie, la ſculpture, la peinture & l'architecture; & puiſqu'il nous a repréſenté Moyſe avec une belle & ſi longue barbe, il eſt ſûr, & doit paſſer pour conſtant que ce prophète la portoit ainſi; & par une conſéquence néceſſaire, les Juifs, qui prétendent le copier avec la plus grande exactitude, & qui font la plus grande partie de leur religion de l'obſervance des uſages qu'il a laiſſés, doivent avoir de la barbe comme lui, ou renoncer à la qualité de Juifs.

lant du *peplon* des Veſtales ; & peut-être pourroit-il vous dire, au ſujet du pli que forme ſur le front le voile de la grande Veſtale de Dreſde, des choſes auſſi curieuſes & auſſi importantes qu'en a dit Cuper (1) du voile élevé en pointe ſur le front de la Tragédie de la célebre Apothéoſe d'Homère.

Nous n'avons pas non plus de preuve que ces Veſtales ſoient réellement les productions d'un ciſeau Grec ; & il faut convenir que ſi l'on peut vous convaincre que le marbre dont ces Veſtales ſont faites n'eſt pas un véritable marbre *Lychnite* (2), ces ſtatues, ainſi que votre ouvrage, perdent beaucoup de leur prix. Il auroit ſuffi que vous euſſiez oſé avancer que le grain du marbre de ces Veſtales eſt gros, pour nous convaincre que ces morceaux ſont d'un artiſte Grec. Et qui eſt-ce qui auroit pu vous prouver quel grain doit avoir le marbre pour diſtinguer celui de la Grèce d'avec celui de Lunes, dont les ſtatuaires Romains ſe ſervoient pour leurs ouvrages ? Mais ce n'eſt pas encore là tout : on eſt loin de vouloir convenir que ces trois ſtatues ſoient des Veſtales.

Quant à notre ſavant verſé dans la connoiſſance des médailles, il m'a aſſuré qu'il y a des têtes de Livie & d'Agrippine qui n'ont point le profil que vous leur donnez. Il penſe que vous avez

---

(1) Apothéoſ. Homeri. Pages 81, 82.

(2) C'eſt le nom qu'on donna d'abord au marbre blanc de Paros, parce qu'on le tailloit, ſelon Varron, dans les carrières, à la lueur des lampes. *Note du Traducteur.*

laiſſé échapper une belle occaſion pour parler du nez carré des anciens, qui appartient aux idées que vous vous êtes formées de la beauté. Je crois en attendant devoir vous prévenir que le nez de quelques-unes des plus célebres ſtatues Grècques, tel, par exemple, que celui de la Vénus de Médicis, du beau Méléagre de Picchini, paroît trop gros & trop fourni à notre antiquaire, pour ſervir de modèle de la belle nature.

Mais je ne veux point vous chagriner davantage en répétant ici toutes les objections & tous les doutes que votre écrit a fait naître, & qui ont été débattus jusqu'à la ſatiété; je puis d'autant mieux m'exempter de ce ſoin affligeant, qu'un ſavant académicien, qui cherche à prendre le caractère du Margites d'Homère, y a déja ſuppléé d'avance. Lorſqu'on lui préſenta votre ouvrage, il le prit, y donna un coup-d'œil mépriſant, & le jeta dans un coin. Il ſe trouva révolté dès la lecture de la première page; mais comme nous le preſſâmes d'en dire ſon ſentiment, il ſe détermina enfin à nous ſatisfaire. Il paroît, dit-il, que l'auteur n'a pas voulu s'engager dans un travail laborieux ou pénible; je ne trouve dans tout ſon ouvrage que quatre ou cinq citations, qui même encore nous prouvent ſa pareſſe & ſa négligence; & je ſuis sûr qu'il les a tirées de quelques livres qu'il n'oſe citer, puiſqu'il n'en indique ni les pages, ni les chapitres.

Je ne puis néanmoins me paſſer de vous avertir

qu'un autre ſavant a trouvé dans votre ouvrage une choſe qui m'étoit échappée; ſavoir, que vous y avancez que ce ſont les Grecs qui ont été les inventeurs de la peinture & de la ſculpture; ce qui, ſuivant lui, eſt exactement faux. Il a entendu dire, ajoute-t-il, que cet honneur doit être attribué aux Egyptiens, ou à quelque autre peuple plus ancien encore, qu'il ne connoît pas.

C'eſt ainſi qu'on peut tirer quelque utilité des idées les plus communes. Il me paroît cependant que ce n'eſt que du goût de ces arts que vous avez voulu parler; & la première invention d'un art a, ce me ſemble, le même rapport avec le bon goût dans cet art, que le germe a avec le fruit qu'il produit. Un ſeul exemple ſuffira pour nous former une idée de comparaiſon entre l'art encore au berceau chez les Egyptiens, dans des temps poſtérieurs, & l'art parvenu à ſon degré de perfection chez les Grecs: qu'on examine le Ptolémée Philopator ſur une pierre gravée par Aulus; qu'on prenne enſuite la peine de comparer à cette tête les deux figures (1) qu'un artiſte Egyptien a gravées ſur la même pierre, & l'on découvrira bientôt l'impéritie de notre ſavant & le peu d'aptitude que les Egyptiens avoient pour l'art.

Middleton (2) & quelques autres écrivain avoient déja parlé de la forme & du mérite des

(1) Stoſch, Pierres gravées. No. XIX.

(2) Monum. antiquit. page 255.

tableaux dont vous faites mention. La repréſentation des figures de grandeur naturelle qu'on voit ſur deux momies du cabinet électoral d'antiques de Dreſde, nous fourniſſent des preuves convaincantes du peu de progrès que la peinture avoit fait en Egypte. Ces deux momies méritent néanmoins, à plus d'un égard, notre attention; & je me propoſe de vous en donner une courte deſcription à la ſuite de cette lettre.

Je dois vous avouer, mon ami, que le défaut de citations dans votre ouvrage, ſemble autoriſer, en quelque ſorte, la critique de nos ſavans. L'art de changer les yeux bleus en yeux noirs que, ſuivant vous, les Grecs ont cherché, méritoit bien que vous nommaſſiez quelque écrivain qui pût vous ſervir d'autorité. Mais il paroît que vous voulez en agir à peu près comme Démocrite: qu'eſt-ce que l'homme? lui demanda-t-on; c'eſt quelque choſe que tout le monde connoît, répondit le philoſophe. Quel eſt cependant l'homme ſenſé qui entreprenne de lire tous les ſcholiaſtes Grecs pour vérifier un paſſage!

Ibit eò, quò vis, qui zonam perdidit. HORAT.

Ces obſervations m'ont enfin déterminé à lire votre ouvrage avec plus de réflexion que la première fois. En général, l'amitié ou la prévention pour ou contre un auteur nous porte à en juger d'une manière favorable ou déſavantageuſe, ſuivant la paſſion qui nous détermine.

Je veux bien vous faire grace des premières pages ; quoique j'eusse pu vous dire quelque chose sur votre comparaison de la Diane de Virgile avec la Nausicaë d'Homère. Je crois aussi que ce que vous y dites au sujet des tableaux du Corrège, qui ont servi de contrevents aux fenêtres des écuries du roi de Suède, fait que vous avez sans doute tiré des lettres du comte de Tessin, auroit pu être appuyé par le récit de l'usage qu'on fit, dans ce même temps, de quelques autres tableaux des meilleurs maîtres.

On sait que lorsque le comte de Koningsmark prit la ville de Prague, le 15 juillet de l'année 1648, on y enleva les meilleurs tableaux de la précieuse collection de l'empereur Rodolphe II, qu'on transporta en Suède (1). Parmi ces tableaux il s'en trouva quelques-uns du Corrège, que ce peintre avoit faits pour Fréderic duc de Mantoue, qui en fit présent à cet empereur. La fameuse *Léda* & l'*Amour qui prépare son arc* étoient les principaux morceaux de cette collection (2). La reine Christine qui, dans ce temps-là, avoit plus de science scholastique que de goût pour les arts, en usa avec ces chefs-d'œuvres d'une manière aussi barbare que l'empereur Claude en agit avec le portrait d'Alexandre peint par Apelles, dont il

(1) Puffendorf. Rer. Suec. L. XX. §. 50. page 796.

(2) Sandrart, Acad. Pict. P. II. L. 2. c. 6. p. 118. Conf. St. Gelais. Descript. des tableaux du Palais royal, page 52, seq. Voyez aussi les œuvres de Mengs, qui viennent de paroître en deux volumes in-4°.

fit découper la tête pour y placer celle d'Auguſte(1). A Stockolm on découpa pareillement les têtes, les mains & les pieds des meilleurs tableaux, qu'on appliqua ſur une tapiſſerie ſur laquelle on peignit enſuite le reſte des figures. Les tableaux qui échappèrent à cette mutilation, particulièrement ceux du Corrège, avec un tableau que la reine de Suède avoit acheté à Rome, paſſèrent dans le cabinet du duc d'Orléans, qui en obtint deux cents cinquante pour la ſomme de quatre-vingt-dix mille écus : parmi ces tableaux il y en avoit onze du Corrège.

Je dois me plaindre auſſi du reproche que vous faites aux contrées ſeptentrionales de l'Europe, de ce que le bon goût y a pénétré ſi tard; & que vous fondiez ce reproche ſur le peu d'eſtime qu'on y a témoigné pour les chefs-d'œuvres de la peinture. Si le fait que vous alléguez eſt véritablement une preuve du peu de goût d'une nation, j'ignore ce qu'il faudra penſer de nos voiſins. Vous ſavez que, lorſqu'après la mort de l'électeur Maximilien Henri, la ville de Bonne fut priſe par les François, on fit arracher, ſans diſtinction, tous les grands tableaux hors de leurs cadres, pour en couvrir les chariots ſur leſquels on tranſporta en France les tréſors de l'électeur. Ne croyez cependant pas que je me borne à vous citer de pareils faits hiſtoriques; mais avant

(1) Pline, Hiſt. nat. Liv. XXXV. Chap. 10.

que de vous objecter mes doutes, je dois vous mettre encore devant les yeux deux points généraux & effentiels.

Le premier regarde votre ftyle, dont le laconifme devient fouvent obfcur pour le lecteur. Vous avez craint, fans doute, qu'on ne vous infligeât, comme on fit autrefois aux Spartiates, quelque châtiment pour vous être expliqué en plus de trois mots, & que cette punition ne confiftât à vous faire lire la *Guerre de Pife* de Guicciardin. Je crois néanmoins que le premier foin d'un écrivain qui a l'inftruction pour but, doit être de fe faire un ftyle correct & intelligible. Les mets d'un feftin doivent être apprêtés fuivant le goût des convives, & non fuivant le caprice du cuifinier.

Cœnæ fercula noftræ
Malim convivis, quam placuiffe coquis.

Le fecond reproche qui me refte à vous faire, c'eft qu'à chaque page de votre écrit vous faites paroître une prévention trop marquée en faveur des anciens. J'efpère que vous vous laifferez convaincre de ces vérités par les preuves que je vais tâcher de vous en donner.

La première difficulté qui fe préfente fe trouve à la page quatre de votre ouvrage. Rappelez-vous cependant que c'eft avec modération que j'en agis à votre égard; puifque j'ai paffé les deux

premières pages ſans faire la moindre obſervation critique :

Non temere à me
Quivis ferret idem.

Je vais donc maintenant prendre le ton critique que demande l'examen que je veux faire de vos réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs.

Vous dites, en parlant de quelques négligences qui ſe trouvent dans les productions des artiſtes Grecs, qu'il faut les conſidérer comme Lucien vouloit que l'on conſidérât le Jupiter de Phidias à Piſe (1); c'eſt-à-dire, « qu'on admirât le dieu, » ſans faire attention au piédeſtal »; tandis qu'on ne pouvoit peut-être faire aucun reproche à Phidias ſur l'exécution de ce piédeſtal, & qu'il ſe trouvoit de grands défauts dans la ſtatue même de Jupiter.

N'eſt-ce pas d'abord un grand défaut de convenance où Phidias eſt tombé, en donnant à ſon Jupiter aſſis une grandeur ſi démeſurée, qu'il atteignoit, pour ainſi dire, avec ſa tête aux voûtes du temple; de ſorte qu'on devoit naturellement craindre que ce dieu n'en enlevât le toît s'il lui prenoit jamais envie de vouloir ſe lever (2)? L'architecte en auroit ſans doute agi plus ſagement s'il avoit conſtruit ce temple ſans toît, tel qu'étoit celui de Jupiter Olympien à Athènes (3).

(1) Lucian. de Conſcrib. Hiſt.
(2) Strab. Geograph. L. VIII. pag. 542.
(3) Vitruv. Liv. III. Chap. 1.

Ne pourroit-on pas d'ailleurs exiger que vous donnaſſiez une explication exacte de ce que vous entendez par *négligences*? Il ſemble que ſous ce nom vous veuilliez faire paſſer auſſi les défauts des anciens, pour qui vous êtes ſi prévenu; de même que le poëte Alcée vouloit faire paſſer pour une beauté la tache que ſon cher Lyſus avoit au doigt. Il arrive ſouvent qu'on regarde les défauts des anciens avec cet œil complaiſant dont un père voit les vices de ſes enfans :

> Strabonem
> Appellat pætum pater, & pullum, malè parvus
> Si cui filius eſt. HORAT.

Si ces défauts des anciens euſſent été de l'eſpèce qu'ils déſignoient eux-mêmes ſous le nom de *Parerga* (1), c'eſt-à-dire, d'embelliſſemens inutiles & ſuperflus, ou de ces défauts qu'on eût deſiré de trouver dans le tableau du Jalyſe de Protogène, où une perdrix fixoit toute l'attention des connoiſſeurs, & privoit par conſéquent la figure principale de ſon effet (2) ; ſi les défauts des anciens,

---

(1) Pline, Hiſt. nat. L. XXXV. Chap. 10.

(2) L'auteur ſe trompe ici : ce n'étoit point dans ſon tableau de *Jalyſe* que Protogène avoit repréſenté une *perdrix*, mais dans celui de ſon *ſatyre*, appelé *anapavomenos* (qui ſe repoſe). Voici ce que Strabon dit de ce tableau, liv. XIV. « Le ſatyre étoit près d'une colonne, » ſur laquelle étoit poſée une perdrix. Cette perdrix, quand le tableau » fut expoſé, frappa tellement d'abord les ſpectateurs, que l'admi- » ration qu'elle excitoit fit négliger le ſatyre; & ce qui augmenta » encore beaucoup cette admiration, fut que les oiſeleurs ayant ap- » porté auprès des perdrix privées, & les ayant préſentées à celle

dis-je, eussent été de ce genre, on pourroit les comparer à ces petites négligences que les femmes savent mettre en usage avec tant d'art, & qui servent à les embellir. Il auroit mieux valu que vous n'eussiez point cité pour preuve de votre assertion, le Diomède de Dioscoride; mais vous avez cherché, sans doute, à prévenir par là les exemples qu'on pouvoit vous mettre devant les yeux des défauts des meilleurs & des plus célèbres ouvrages Grecs, & entr'autres ceux de la pierre gravée en question; défauts que vous avez espéré de pouvoir faire excuser & même admirer, en ne les faisant envisager que comme des négligences.

Me pardonnerez-vous, si je vous prouve que Dioscoride n'a pas eu la moindre connoissance de la perspective, ni des mouvemens du corps humain; qu'il a même donné à son Diomède une attitude forcée, &, pour ainsi dire, impossible à l'homme? Je vais essayer de remplir cette tâche, mais

Incedo per ignes
Suppositos cineri doloso. HORAT.

Je ne suis sans doute pas le premier qui ait découvert des défauts dans cette pierre gravée,

» du tableau, elles l'appeloient par leur chant, ce qui faisoit beau-» coup de plaisir aux spectateurs. Protogène voyant par là que ce qui » n'étoit qu'un accessoire faisoit négliger le sujet principal du tableau, » obtint des gardiens du temple la permission de le retoucher, & en » effaça l'oiseau ». *Note du Traducteur.*

mais je ne crois pas qu'on ait jamais rien écrit ſur ce ſujet.

Le Diomède de Dioſcoride n'eſt point aſſis ; ſon attitude n'indique pas non plus qu'il ſoit occupé à ſe lever, & ſon action paroît double & indéciſe : il n'eſt pas aſſis, comme cela eſt viſible ; cependant l'attitude dans laquelle il ſe trouve ne permet pas de croire non plus qu'il veuille ou même qu'il puiſſe ſe lever.

Le mouvement que fait notre corps quand nous voulons nous lever d'un ſiége, eſt déterminé par les loix de la méchanique, c'eſt-à-dire, que nous cherchons un centre de gravité ; & c'eſt cette poſition que le corps tâche de conſerver, quand il tire à lui les jambes qui ſe trouvoient étendues en avant, pendant qu'il étoit aſſis (1) ; tandis que le Diomède de Dioſcoride a la jambe droite étendue. Quand nous cherchons à nous mettre ſur nos pieds, notre premier mouvement eſt de lever les talons de terre, & dans ce moment tout le poids de notre corps porte ſur les doigts des pieds, ainſi que Felix (2) l'a très-bien obſervé dans ſa pierre gravée de Diomède ; au lieu que le Diomède de Dioſcoride porte ſur toute la plante des pieds.

Dans l'attitude où Diomède eſt aſſis, avec la jambe gauche repliée deſſous la cuiſſe droite, il eſt impoſſible que ſon corps trouve, en retirant à lui

---

(1) Borell. de motu animal. P. 1. C. 18. prop. 142. Edit. Bernoul.
(2) Stoſch, Pierres gravées, N°. XXXV.

ſes jambes, dans la poſition où elles ſont, le centre de gravité qui lui eſt néceſſaire pour ſe lever. De la main gauche qui repoſe ſur la jambe gauche, laquelle, comme nous l'avons dit, eſt repliée deſſous la cuiſſe droite, Diomède tient le palladium qu'il vient d'enlever; & ſa main droite eſt armée du Parazonium ou de l'épée, dont la pointe porte, ſans effort, ſur la baſe carrée qui lui ſert de ſiége. Les pieds ſe trouvent donc dans une ſituation contraire à celle qui eſt néceſſaire pour que la figure puiſſe ſe lever. De plus, le bras gauche eſt de même dans une poſition qui n'eſt pas du tout naturelle, ni favorable au mouvement qu'on ſuppoſe que veut faire Diomède, qui par conſéquent eſt dans l'impuiſſance de pouvoir l'achever.

En conſidérant la figure ſous cet aſpect, on y trouve auſſi un défaut contre la perſpective : le pied de la jambe gauche, qui eſt repliée deſſous la cuiſſe droite, touche à la corniche de la baſe carrée, qui fait ſaillie par deſſus le plan ſur lequel porte cette baſe même, ainſi que le pied droit de la figure. Il s'enſuit donc que la ligne que devoit décrire le pied de derrière, eſt ſur le plan où ſe trouve le pied de devant, & que la ligne que devoit tracer le pied de devant, eſt ſur le plan ſur lequel poſe le pied de derrière.

Mais en ſuppoſant même qu'il fût poſſible que la figure achevât, dans cette poſition, le mouvement qu'elle ſemble vouloir faire, cette attitude ne ſeroit pas moins contraire au caractère qu'on remarque

remarque dans la plupart des productions des artistes Grecs, qui paroissent avoir cherché à donner à toutes leurs figures l'attitude la plus naturelle & la plus aisée qui fût possible, & qu'on ne trouve point dans la situation forcée & pénible de Diomède.

Félix, qui probablement est venu après Dioscoride, a donné, il est vrai, la même attitude forcée à son Diomède (1); mais il a du moins tâché de rendre cette attitude moins choquante, en plaçant vis-à-vis de la figure de Diomède celle d'Ulysse, qui, comme on sait, chercha à lui enlever par ruse le Palladium. Diomède, que cette idée irrite, en témoigne sa colère par un mouvement prompt & violent, qui rend son attitude plus vraisemblable.

On ne peut pas dire non plus que la figure de Diomède soit assise, puisque ses cuisses sont loin de porter sur la base carrée, qui paroît devoir lui servir de siége, & que, s'il étoit réellement assis, on ne pourroit pas voir le pied gauche, qui se trouve posé dessous la cuisse droite; pour ne rien dire de la jambe gauche, qui, dans ce cas, devroit être plus tournée en dehors.

Le Diomède de Mariette (2) est dans une attitude plus forcée encore, & plus contre nature; sa jambe gauche est repliée, & collée contre la cuisse d'une manière inconcevable; & le pied, qui n'est

---

(1) *Voyez* Stosch, Pierres gravées, N°. XXXV.

(2) Mariette, Pierres gravées, tome II, N°. 94.

pas viſible, s'élève ſi haut, qu'il eſt abſolument ſuſpendu en l'air, ſans porter ſur aucun plan.

Eſt-il poſſible qu'on puiſſe prétendre faire regarder de pareils défauts comme de ſimples négligences; & les paſſeroit-on avec la même indulgence dans les ouvrages de nos artiſtes modernes?

On peut donc ſuppoſer avec aſſurance que Dioſcoride n'a fait dans cette pierre que copier Polyclète (1), qui, à ce qu'on croit, eſt le même qui a fait la ſtatue de Doryphore, dans laquelle il raſſembla ſi heureuſement les plus juſtes proportions du corps humain, qu'elle devint la *règle* de tous les artiſtes Grecs; & c'eſt probablement ſon Diomède qui a ſervi de modèle à Dioſcoride, qui, en l'imitant, auroit dû en éviter les défauts. La baſe au deſſus de laquelle le Diomède de Polyclète eſt comme ſuſpendu, eſt d'une forme qui bleſſe les règles les plus connues de la perſpective: la corniche d'en-haut & celle d'en-bas forment chacune une ligne iſolée & particulière, tandis qu'elles devroient ſembler partir d'un même point commun.

Je m'étonne de ce que Perrault n'ait pas choiſi dans les pierres gravées des preuves pour conſtater la ſupériorité des artiſtes modernes ſur les artiſtes anciens. J'eſpère que vous ne m'en voudrez point, ſi, d'après ma mémoire, je cite ici les ſources où vous avez puiſé quelques faits particuliers; & je ne penſe pas que de pareilles citations puiſſent nuire au mérite de votre ouvrage.

(1) Stoſch, Pierres gravées, No. LIV.

Commençons par la nourriture prefcrite aux jeunes athlètes Grecs, dans les plus anciens tems. Si c'eſt Pauſanias (1) que vous avez eu dans ce moment ſous les yeux, d'où vient que vous vous êtes ſervi du terme général de *laitage*, tandis que le texte grec dit expreſſément qu'ils étoient nourris de fromages mous, qu'on faiſoit égoutter dans des clayons; & que ce fut Droméus, de la ville de Stymphale, qui fut le premier qui commença à ſe nourrir de viandes?

Quant à l'art de changer les yeux bleus en yeux noirs, je n'ai pas été aſſez heureux pour me rappeler quel eſt l'écrivain qui parle de cette invention que vous attribuez aux Grecs. Je ne trouve qu'un paſſage dans Dioſcoride (2), où il en eſt dit quelque choſe, mais ſeulement en paſſant, & d'une manière fort vague. C'eût été ſans contredit ici une occaſion de donner à votre ouvrage un bien plus grand intérêt, que par ce que vous dites d'une nouvelle manière de travailler le marbre, inventée par Michel-Ange. Newton auroit pu, à cette occaſion, propoſer aux ſavans des problêmes plus abſtraits; & Algarotti n'auroit pas manqué de donner plus de beauté au ſexe. Cet art de changer la couleur des yeux eût été ſans doute plus eſtimé des Germains que des Grecs, chez qui les grands

(1) Pauſan. L. VI. c. 7.

(2) Dioſcor. de re medicâ. L. V. c. 179. Conf. Salmas. Exercit. Plin. c. 15. p. 134. b.

& les beaux yeux bleus paroiſſent avoir été plus rares que les yeux noirs. Il y eut un temps où les yeux verts étoient auſſi à la mode.

Et ſi bel œil *vert*, & riant & clair. (1)

Je pourrois dire auſſi quelque choſe, d'après Hippocrate, des marques de la petite vérole, ſi je voulois m'engager dans une diſpute de mots. Je ne crois pas d'ailleurs que les marques de la petite vérole, dont les traits de la phyſionomie ſe trouvent preſque toujours altérés, puiſſent nuire aux belles formes du corps, & y cauſent une imperfection auſſi grande que celle qu'on prétend avoir remarquée aux Athéniens. Auſſi belle qu'étoit leur phyſionomie (2), auſſi mal-faite étoit la partie poſtérieure de leur corps (3). La nature paroît avoir mis autant d'économie, chez les Athéniens, dans la conſtruction de cette partie charnue du corps, qu'elle montroit de prodigalité dans les parties auditives des Enotocètes, peuple de l'Inde, dont les oreilles étoient d'un volume ſi conſidérable, à ce qu'on prétend, qu'elles pouvoient leur ſervir de couſſin pour dormir.

Je penſe donc que, généralement parlant, nos artiſtes trouveront, parmi notre jeuneſſe, des modèles auſſi parfaits pour étudier le nud, que les

(1) *Le Sire de Coucy*, chanſon.
(2) Ariſtoph. Nub. v. 1178.
(3) Id. Ibid. v. 1365. Et ſcholiaſt. ad h. l.

Grecs peuvent en avoir eu dans leurs athlètes. D'où vient qu'ils ne mettent pas en uſage le moyen propoſé aux artiſtes de Paris (1), ſavoir de parcourir les bords de la Seine pendant les chaleurs de l'été, où ils trouveront des modèles à choiſir, depuis l'âge de ſix ans juſqu'à celui de cinquante ? C'eſt ſans doute d'après de pareils modèles que Michel-Ange a deſſiné, pour ſes cartons de *la Guerre de Piſe* (2), les ſoldats qui ſe baignent, & qui, au ſon de la trompette, s'élancent hors de l'eau, pour reprendre leurs habits.

Un des paſſages de votre écrit, qui doit naturellement révolter le plus, eſt celui de la page dix-sept où vous abaiſſez ſi fort les ſculpteurs modernes au deſſous des anciens. Ces derniers temps ont produit plus d'un Glycon, dont les ouvrages nous préſentent toute l'expreſſion d'une nature mâle & vigoureuſe, & plus d'un Praxitèle, qui nous charme par l'imitation des formes heureuſes de la beauté. Michel-Ange, Algardi & Schluter, dont les chef-d'œuvres embelliſſent Berlin, ont fait ſortir de leur ciſeau de ces corps muſculeux &

Invicti membra Glyconis, HORAT.

d'un contour auſſi vigoureux & auſſi ſublime que Glycon lui-même en a jamais produit. Quant aux belles formes, & aux contours gracieux de la jeu-

(1) Obſervations ſur les Arts, & ſur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, &c. page 18.

(2) Ripoſo di Rafaello Borghini, L. I, p. 46.

neſſe & du beau ſexe, on peut dire que le Bernin, le Flamand, le Gros, Rauchmuller & Donner ont ſurpaſſé les Grecs mêmes dans cette partie.

Tous les connoiſſeurs conviennent que les anciens ſtatuaires ne poſſédoient pas le talent de rendre les grâces touchantes de l'enfance; & je ſuis perſuadé que vous préférez vous-même un enfant ou un amour du Flamand à ceux de Praxitèle. Le conte qu'on fait du Cupidon de Michel-Ange, qu'il plaça à côté d'un Amour d'un ancien ciſeau, pour montrer par-là la prééminence que les anciens artiſtes doivent avoir ſur les modernes, ne prouve rien : jamais les enfans de Michel Ange ne nous conduiront par une route auſſi courte & auſſi ſûre à la connoiſſance des beautés enfantines, que le fera l'étude de la nature même.

Je ne crains pas d'avancer rien de trop, en diſant que le Flamand, ſemblable à un nouveau Prométhée, a créé des êtres tels que l'art n'en avoit jamais produit avant lui. A en juger par la plupart des figures d'enfans qu'on voit ſur les pierres gravées (1) & ſur les bas-reliefs (2) des anciens, il ſeroit à ſouhaiter qu'ils leur euſſent donné un air

(1) *Voyez* le *Cupidon* gravé par Solon, dans le *Recueil des Pierres gravées* de Stoſch, No. LXIV; *l'Amour domptant les lionnes*, gravé par Soſtrate, No. LXVI du même livre; & l'*Enfant avec un Faune*, de la main d'Axéochus, dont le deſſin ſe trouve auſſi dans ce recueil de Stoſch, No. XX.

(2) *Voyez* Bartholi Admiranda Rom. Fol. 50, 51, 61. Zanetti Statue antiche. Part. II. Fol. 33.

plus enfantin ; que les formes en fussent moins développées, & qu'au lieu des os trop fortement indiqués, ils eussent plus de cette *morbidesse* qui indique une chair qui n'a pas encore acquis toute sa consistance. On trouve ces mêmes défauts dans les enfans de Raphaël, & dans tous ceux des artistes, depuis ce grand maître jusqu'au tems de François Duquenoy, connu sous le nom de Fiammingo ou du Flamand, dont les enfans pleins d'innocence & de grâces, ont servi de modèle aux artistes qui sont venus après lui; de même que l'Apollon & l'Antinoüs ont toujours guidé ceux qui ont cherché à rendre la belle nature dans l'âge d'adolescence. Algardi, qui fleurit dans le même tems que le Flamand, fut son émule dans l'art de rendre les grâces touchantes de l'enfance; & les modèles en terre cuite de ces deux maîtres sont encore plus précieux aux artistes, que les enfans exécutés en marbre des anciens. Un artiste, dont je ne rougirois pas de citer le nom, s'il le falloit, m'a assuré même que, pendant sept ans qu'il a fréquenté l'académie de Vienne, il n'y a vu personne qui se soit occupé à copier le Cupidon antique qui s'y trouve.

J'ignore aussi quelle idée de beauté les artistes Grecs ont pu attacher aux cheveux rabattus sur le front des enfans & des adolescens, dont ils déroboient par là toute la forme. Un Cupidon (1) de

(1) *Voyez* Callistrate, page 903.

Praxitèle, un Patrocle (1) d'un tableau décrit par Philoſtrate étoient ainſi repréſentés; & jamais on ne voit les cheveux de l'Antinoüs diſpoſés d'une autre manière, tant dans les ſtatues & les buſtes, que ſur les pierres gravées & les médailles : peut-être eſt ce à cette eſpèce de coëffure qu'il faut attribuer l'air penſif & mélancolique qu'on remarque à toutes les têtes de ce favori de l'empereur Adrien.

Ne faut-il pas convenir qu'un front ouvert & dégagé donne un air plus grand & plus noble au viſage, qu'un front caché ſous une touffe de cheveux? & il ſemble que le Bernin a mieux ſenti que les anciens la beauté que la forme de l'os coronal ajoute à la phyſionomie. Un jour que ce célèbre artiſte étoit occupé à faire en marbre le buſte de Louis XIV, il lui fit rejeter en arrière pluſieurs boucles qui couvroient le front du jeune monarque. « Vous êtes Roi, dit le Bernin, & V. M. peut » montrer le front à tout l'univers (2). » Depuis ce moment le roi & toute la cour ſe firent coiffer de la manière que l'artiſte Napolitain le leur avoit enſeigné.

Le jugement que ce même artiſte porte ſur les ouvrages en bas-relief du tombeau d'Alexandre VI (3), nous fournit l'occaſion de faire quelques remarques ſur les bas-reliefs des anciens. « Tout

(1) *Voyez* Philoſtrat. Heroic.

(2) Baldinucci vita del caval. Bernino, p. 47.

(3) Ibid. p. 72.

» l'art des bas-reliefs, dit le Bernin, consiste à faire
» paroître en bosse & en relief ce qui n'a point de
» relief. Les figures tout-à-fait saillantes, avoit-il
» coutume de dire, paroissent ce qu'elles sont en
» effet, & ne paroissent point ce qu'elles ne sont
» point ».

L'intention des premiers inventeurs du bas-relief a été de l'employer dans les endroits qu'ils vouloient orner de figures historiques ou allégoriques ; mais où les groupes de figures libres & détachées du fond auroient fait un mauvais effet, tant par rapport à la corniche, qu'à cause des règles de la symétrie de l'ensemble. L'ornement seul n'est pas le premier but qu'il faut se proposer dans la corniche, qu'on doit plutôt faire servir à rendre plus solide la partie de l'édifice auquel on l'emploie. On sait aussi que le larmier, qui fait partie de la corniche, est destiné à empêcher que l'eau ne coule le long de la frise, & des autres parties principales de l'édifice : il s'ensuit donc que les bas-reliefs qu'on veut placer pour ornement dans cette partie du bâtiment, ne doivent pas être composés de figures trop saillantes; puisque cela seroit non-seulement contraire au caractère de la corniche, & à l'utilité qu'on en attend, mais que cela exposeroit aussi trop ces figures aux injures de l'air.

La plupart des anciens bas-reliefs que nous connoissons ont des figures fort saillantes, & dont le contour est, pour ainsi dire, entièrement détaché du fond. Cependant le bas-relief n'est qu'une

eſpèce de ſculpture factice, ou une imitation de la ſculpture; par conſéquent les figures des bas-reliefs ne ſont pas, ſuivant l'intention de cet art, des figures réelles ou en ronde boſſe, mais ſeulement la repréſentation de figures. Tout ce qui dans le bas-relief eſt repréſenté d'une manière auſſi failllante & auſſi marquée, proportion gardée, que l'eſt l'objet même par ſa nature, eſt donc contraire aux regles de cet art: le bas-relief doit faire paroître ſaillant ce qui ne l'eſt pas, & plat ce qui eſt en effet ſaillant.

C'eſt par cette raiſon que les figures en ronde boſſe, & entièrement détachées du fond d'un bas-relief, y ſont un auſſi mauvais effet que le feroient dans une décoration de théâtre des colonnes ſolides, & véritablement maſſives, qui, pour plaire, ne doivent paroître à nos yeux qu'une agréable illuſion de l'art. Par ce moyen l'art obtient alors ici, ainſi que quelqu'un l'a dit de la tragédie, plus de vraiſemblance par l'impoſture, & plus d'invraiſemblance par la vérité. C'eſt encore par un heureux effet de l'art qu'une copie nous fait ſouvent plus de plaiſir à voir que la nature même: jamais un jardin de fleurs naturelles, ou des boſquets d'arbres véritables, n'offrirent un coup-d'œil auſſi agréable & auſſi attachant, que le fera la repréſentation de ces objets par un pinceau habile. Une roſe de Van Huyſum, & un peuplier de Veerendaal fixent plus notre attention que ceux que le jardinier le plus habile auroit cultivés; & je ne crois

pas que le payſage le plus riche, le plus varié, le plus riant de la nature, la vallée même de Tempé en Theſſalie, faſſe ſur nous cette forte impreſſion, qui ſuſpend en quelque ſorte la faculté de tous nos ſens, à la vue de ces mêmes ſites peints par le célèbre Dieterich.

C'eſt d'après ces obſervations que nous pouvons fixer notre jugement ſur les bas-reliefs des anciens. Il y a deux ouvrages admirables de ce genre dans le riche cabinet d'antiques à Dreſde : l'un eſt une Bacchanale repréſentée ſur un tombeau, l'autre une Offrande à Priape, ſur un grand vaſe de marbre.

Le bas-relief demande un talent particulier, dans lequel les meilleurs ſculpteurs n'ont pas toujours réuſſi. Matielli peut nous en ſervir d'exemple. L'empereur Charles VI ayant demandé aux principaux artiſtes des modèles pour des bas-reliefs qu'il vouloit faire exécuter ſur deux colonnes torſes de l'égliſe de St. Charles Boromée, Matielli, qui depuis long-temps jouiſſoit d'une grande réputation, fut un des premiers qu'on choiſit; cependant ſon travail ne mérita point le choix. Le grand relief qu'il avoit donné aux figures de ſon modèle fut la cauſe de cette excluſion, parce que la maſſe des colonnes ſe ſeroit trouvée trop affoiblie par la quantité de marbre qu'il auroit fallu en enlever. Mader eſt l'artiſte à qui ce travail fut confié, & qui l'a véritablement exécuté d'une manière admirable.

Nous remarquerons encore au ſujet des bas-reliefs, que toutes les attitudes & toutes les actions

ne conviennent pas aux figures de cette eſpèce de travail : il faut ſur-tout y éviter les trop grands raccourcis. L'artiſte doit auſſi avoir ſoin, après qu'il aura modelé chaque figure ſéparément, & qu'il les aura enſuite groupées, de prendre exactement avec une échelle le diamètre de profondeur de chaque figure, & de réduire cette meſure à proportion de la grandeur que doivent avoir les figures du bas-relief qu'on veut exécuter ; de manière, par exemple, que lorſque le diamètre eſt d'un pied, cette meſure du profil de la figure ſoit réduite à trois pouces, plus ou moins, ſuivant que cette figure aura plus ou moins de ronde boſſe, ou ſera plus ou moins détachée du fond ; en obſervant bien cette même réduction des parties, ſuivant les loix de la dégradation que demande la perſpective. Plus le diamètre applati des figures offre de relief, plus l'art eſt grand. C'eſt en général par la perſpective que péchent les ouvrages en bas-relief ; & c'eſt ce défaut ordinaire qui fait qu'ils obtiennent ſi rarement notre approbation.

Mais je m'apperçois que je m'engage dans des diſcuſſions que je m'étois propoſé d'éviter ; & que, ſemblable à un ancien orateur, j'aurois beſoin qu'on me remît ſur mon texte. Quoique je n'aie pas perdu de vue que ce n'eſt qu'une lettre, & non pas un livre que je me propoſe d'écrire ; je ne puis néanmoins m'empêher de me laiſſer aller à l'idée que je pourrai moi-même tirer quelque fruit,

Ut vineta egomet cædam mea, HORAT.

de la mauvaiſe humeur que montreront contre l'auteur quelques gens qui ſe croient ſeuls autoriſés à écrire ſur certaines matières.

Les Romains avoient leur dieu Terme, qui préſidoit aux bornes & aux limites, à qui ces meſſieurs donnent auſſi, quand il leur plaît, l'inſpection ſur les limites des ſciences & des arts. Il y a probablement eu des Grecs & des Romains, qui, ſans être artiſtes, s'ingéroient néanmoins à juger des ouvrages de l'art; & il ſemble même que leur jugement eſt favorable à nos artiſtes. Je ne trouve non plus nulle part marqué que le garde du temple de la Paix à Rome, qui ſans doute étoit chargé de veiller aux tableaux des meilleurs maîtres Grecs, qui en décoroient l'intérieur, ſe ſoit jamais arrogé un droit de monopole ſur la critique qu'on pouvoit faire de ces chefs-d'œuvre de l'art; d'autant plus que Pline décrit ces tableaux comme

Publica materies privati juris ſit. HORAT.

Il ſeroit à ſouhaiter qu'à l'exemple de Pamphile & d'Apelles, les artiſtes priſſent eux-mêmes la plume pour découvrir les ſecrets de leur art à ceux qui pourroient retirer quelque utilité de leurs leçons.

Ma di coſtor, che a lavorar s'accingono
Quatro quinti, per dio, non ſanno leggere.
SALVATOR ROSA. Sat. III.

Il y en a cependant deux ou trois qui méritent quelque éloge à cet égard; les autres qui ont

voulu écrire ſur leur art, ne nous ont donné que des catalogues hiſtoriques des ouvrages de leurs compétiteurs : tel eſt, entre autres, le Traité ſur la Peinture & la Sculpture que Pierre de Cortone & Ottonelli (1) ont composé de concert, dans lequel on chercheroit vainement la moindre inſtruction, & qui n'eſt qu'une répétition de ce qu'on trouve beaucoup mieux dit dans cent autres ouvrages ; de manière que toute l'utilité de ce livre ſe borne à

Ne ſcombris tunicæ deſint piperique cuculli.
SECTANI Sat.

De quelle foibleſſe, de quelle ineptie même ne ſont point les Réflexions ſur la Peinture du grand Pouſſin, que Bellori (2) a tirées d'un manuſcrit de ce peintre, & qu'il a jointes à ſa vie comme quelque choſe d'admirable!

A la page dix-huit de votre ouvrage, vous avez cherché à combattre une idée du Bernin, de cet artiſte célèbre, dont le nom ſeul ſuffit pour rendre reſpectable le livre où il ſe trouve cité ; du Bernin qui, au même âge où Michel-Ange fit la fameuſe copie de la tête de Pan, généralement connue ſous le nom de *Studiolo* (3), c'eſt-à-dire à dix-huit ans, exécuta une ſtatue de Daphné, par laquelle

(1) Trattato della pittura e ſcultura, uſo e abuſo loro, compoſto da un theologo, e da un pittore. Fiorenza, 1652. 4°.

(2) Bellori Vite de' pittori, &c. p. 300.

(3) Richardſon, Tom. III, p. 94.

il prouva qu'il avoit étudié toutes les beautés de l'antique, & cela à un âge où les yeux de Raphaël étoient encore couverts du voile de l'ignorance & du doute.

Le Bernin a été un de ces heureux génies qui produisent à la fois & les fleurs de la saison nouvelle, & les fruits de l'automne; & je ne pense pas qu'on puisse prouver que l'étude de la nature, à laquelle il se consacra uniquement quand il fut parvenu à un âge mûr, l'ait écarté du chemin de la perfection. C'est à cette étude qu'il dut cette *morbidesse* de la chair, & ce degré de vie & de beauté qu'il sut imprimer au marbre. C'est cette imitation de la nature qui donne de l'expression aux ouvrages des artistes, & qui anime les formes, ainsi que l'a dit Socrate (1), & comme le statuaire Cliton en est convenu aussi. « C'est la nature qu'il » faut étudier, & non les productions des ar- » tistes », fut la réponse du célèbre sculpteur Lysippe à celui qui lui demandoit lequel de ses prédécesseurs il avoit pris pour modèle. On ne peut nier qu'une étude trop suivie de l'antique ne conduise souvent à une sécheresse & à une aridité dans lesquelles l'imitation de la nature ne nous fera jamais tomber. La nature toujours variée dans ses formes de beauté, présente sans cesse des idées nouvelles à l'artiste qui sait l'étudier; & jamais les ouvrages d'un pareil artiste n'offriront de ces froides

(1) Xénophon, Mémorab. L. III, c. 6. 7.

répétitions, & de ces reſſemblances marquées qu'on trouve dans les productions de ceux qui ſe ſont bornés à l'imitation des anciens, tels, par exemple, que le Guide & le Brun, à qui une certaine idée de la beauté étoit devenue ſi particulière, qu'ils la donnoient, ſans le vouloir, à toutes leurs figures, de manière que toutes leurs têtes en particulier, ont un certain air de famille qui les diſtingue & les fait reconnoître.

Je ſuis néanmoins de votre avis ſur la néceſſité de joindre l'étude de l'antique à celle de la nature; mais j'aurois choiſi d'autres exemples que ceux que vous citez, pour prouver que l'étude de la nature ſeule ne ſuffit pas pour former un grand maître; & vous avez ſans contredit trop abaiſſé le mérite de Jordans. Je ne m'en tiendrai pas ici à ma ſeule opinion; j'en appelle à la déciſion d'un juge compétent en cette matière. « Le Jordans, dit » d'Argenville (1), a plus d'expreſſion & de vérité » que Rubens. »

La vérité eſt le principe & la cauſe de la perfection & de la beauté; une choſe, de quelque nature qu'elle ſoit, ne peut être ni belle, ni parfaite, ſi elle n'eſt pas véritablement ce qu'elle doit être, & ſi elle n'a pas tout ce qu'elle doit avoir. »

En avouant que cette penſée eſt juſte & vraie, il faudra convenir auſſi, ſuivant l'idée qu'un auteur

(1) Abrégé des vies des peintres, tom. III. p. 334, édit. de Paris 1762.

célèbre

célèbre (1) a donné de la vérité, que le Jordans doit plutôt être placé parmi les grands maîtres originaux, que parmi les ſinges de la nature commune, ainſi que vous le faites. Selon moi, vous auriez dû mettre ici Rembrant au lieu de Jordans, & Raoux ou Watteau à la place de Stella. Mais après tout, qu'ont fait ces Peintres? Ce qu'a fait Euripide : ils ont repréſenté la nature telle qu'elle s'eſt montrée à leurs yeux. Rien n'eſt petit, rien n'eſt mauvais dans l'art ; & peut-être même pourroit-on tirer quelque inſtruction des formes & des bambochades Flamandes, ainſi que le Bernin ſut en trouver dans certaines carricatures ou charges, auxquelles il dut, dit-on, une des principales parties de l'art, ſavoir, la franchiſe de l'exécution, *Franchezza del tocco* (2). Auſſi ai-je changé d'idée au ſujet des carricatures, depuis que j'ai lu cette anecdote du Bernin ; & je ſuis maintenant perſuadé que l'artiſte qui eſt parvenu à manier le pinceau ou le ciſeau avec une certaine liberté ou hardieſſe, a fait un très-grand pas dans ſon art. Vous citez comme une preuve de la prééminence que méritent les anciens artiſtes, les formes *ſur-humaines* qu'ils ont ſu donner à leurs figures ; mais nos maîtres modernes ne franchiſſent-ils pas de même les limites de la nature actuelle dans leurs carricatures? Cependant perſonne ne les admire pour

(1) Penſées de la Rochefoucault.

(2) *Voyez* Baldinucci, Vita del cav. Bernino. p. 66.

cela. Il a même paru, depuis quelque tems, des volumes entiers ſur cette eſpèce de productions, que le plus grand nombre des artiſtes dédaignent de lire.

Pour relever un paſſage de votre écrit qui ſe trouve à la page 19, je ne ferai que vous citer le ſentiment de notre académie. Vous y dites, d'un ton doctoral, « que l'artiſte ne pourra jamais » trouver dans la nature ce contour pur, gra- » cieux & correct qui forme la véritable ligne » de beauté, & qu'on ne trouve que dans les » ſtatues Grecques «. Cependant on enſeigne dans notre académie, que les anciens ſe ſont écartés de la correction & de la vérité dans le contour de quelques parties du corps humain; qu'ils n'ont fait que tirer la peau ſur les clavicules, ſur le tibia, ainſi que ſur la rotule, ſur l'olécrane, & en un mot, ſur tous les endroits où il y a de gros cartilages, ſans y indiquer diſtinctement les creux que forment les apophyſes & les cartilages des articulations. On y enſeigne aux jeunes artiſtes à donner des angles plus ſentis à ces parties où la peau ne couvre que peu de chair, & à donner, au contraire, plus de rondeur & de *morbideſſe* à celles qui ſont naturellement charnues. On corrige même, comme un défaut, les contours qui ſe ſentent trop de l'étude de l'antique; & je ne penſe pas qu'on veuille ſuppoſer que des académies en corps, qui enſeignent ces principes, puiſſent être dans l'erreur.

Parrhaſius même, qui « en général eſt regardé » comme l'artiſte Grec qui a donné à ſes figures » le contour le plus vigoureux «, n'a pas ſu trouver la ligne qui dans la nature ſépare le moins du trop. En voulant éviter d'être maſſif, il eſt tombé dans l'aridité des contours, ainſi que Pline l'a remarqué (1) ; & Zeuxis a ſans doute donné dans le défaut contraire, qu'on a reproché auſſi à Rubens ; s'il eſt vrai, comme on le dit, qu'il ait deſſiné le *plein* de ſes figures, pour leur donner plus de relief & de beauté. C'eſt d'après l'idée d'Homère, chez qui le ſexe eſt d'une nature vigoureuſe, que cet artiſte a formé ſes figures de femmes (2). Le tendre & ſenſible Théocrite même nous a repréſenté ſon Hélène (3) comme une beauté charnue & épaiſſe ; & la Vénus de Raphaël dans le palais dit le Petit-Farnèſe, à Rome, eſt conçue d'après les mêmes idées de beauté. Rubens a donc peint d'après les conceptions d'Homère & de Théocrite : que faut-il de plus pour juſtifier la manière de ce grand maître ?

Le caractère que vous tracez de Raphaël eſt juſte & vrai ; mais ne pourroit-on pas appliquer ici ce que le Spartiate Antalcidas dit à un ſophiſte qui vouloit prononcer un éloge d'Hercule : « Qui » eſt-ce qui le blame ? « demanda-t-il. Quant aux

(1) Hiſt. Nat. liv. XXXV. chap. 10.

(2) Quintil. Inſtit. Orat. lib. XII. cap. 10.

(3) Idyll. 18. v. 29.

beautés que vous admirez dans le tableau de Raphaël qui eſt dans la galerie électorale de Dreſde, & particulièrement celles que vous trouvez dans l'Enfant que la Vierge tient ſur ſes bras, on en juge d'une manière fort différente.

Ὃ σὺ θαυμάζεις, τοῦθ' ἑτέροισι γέλως.

LUCIAN. Epigr. I.

Vous auriez fait plus ſagement d'afficher le caractère d'un bon patriote contre ceux qui, au-delà des Alpes, affectent de mépriſer tout ce qui tient de l'école Flamande :

Turpis Romano Belgicus ore color.

PROPERT. L. II. Eleg. 8.

Ne faut-il pas convenir que l'effet enchanteur du coloris eſt ſi puiſſant, qu'il ſert à cacher ou du moins à faire pardonner pluſieurs défauts, & qu'un tableau ne peut généralement plaire, s'il n'eſt bien colorié? Cependant c'eſt le coloris qui, avec l'entente admirable du clair-obſcur, fait le plus grand mérite de l'école Flamande. Le coloris eſt dans la peinture, ce que ſont le mètre & l'harmonie dans la poéſie. C'eſt par ce preſtige des couleurs poétiques qu'on fait diſparoître les négligences, & qu'on captive l'eſprit qui, entraîné par les charmes du ſtyle, n'a pas le tems de s'arrêter à une diſcuſſion critique.

L'examen d'un tableau doit être précédé du

plaisir des yeux, dit de Piles (1); & ce plaisir consiste dans le premier effet; au lieu que ce qui touche l'esprit n'est que le résultat de la réflexion. D'ailleurs, le coloris est une qualité qui n'est propre qu'aux tableaux; tandis que le dessin se trouve dans toutes les productions de l'art, jusques dans les gravures mêmes : ce qui le rend aussi plus généralement nécessaire aux artistes que le coloris. Un auteur célèbre (2) prétend avoir observé que les peintres coloristes ont joui beaucoup plus tard d'une certaine réputation que les peintres à compositions poétiques. Les connoisseurs savent quel a été le succès du Poussin dans le coloris; & tous ceux,

> Qui rem Romanam Latiumque augescere student,
> ENNIUS.

seront obligés de reconnoître ici les peintres Flamands pour leurs maîtres. Les peintres ne sont, en effet, que les singes de la nature, & leur art est d'autant plus parfait, qu'ils savent mieux l'imiter.

> Ast heic, quem nunc tu tam turpiter increpuisti,
> ENNIUS.

le délicat Van der Werff, dont les ouvrages se vendent au poids de l'or, & qui ne se trouvent que dans les cabinets des gens riches, ne peut

---

(1) Conversat. sur la peinture.

(2) Du Bos, Réflexions sur la Poésie & sur la Peinture.

être imité par aucun peintre Italien ; ses tableaux fixent également les yeux des ignorans, des amateurs & des connoisseurs. » Aucun poète qui » plaît n'a mal écrit «, dit un critique Anglois : dans ce cas, le mérite du coloris du peintre Hollandois, est plus grand que celui du dessin correct du Poussin.

Peut-on se flatter de trouver plusieurs tableaux dont le mérite égale quelques-uns de ceux du grand Lairesse dans l'invention, la composition & le coloris ? Tous les vrais connoisseurs de Paris, qui ont vu le tableau admirable de ce peintre, représentant l'histoire de Stratonice, qui sans contredit tenoit le premier rang dans le cabinet de M. de la Boissière, seront de mon sentiment sur le mérite de ce célèbre artiste, s'ils veulent être impartiaux.

Lairesse a peint deux fois cette histoire de Stratonice (1) que tout le monde connoît ; le tableau qu'en possède M. de la Boissière est le plus petit des deux : les figures ont un pied & demi de haut ; le fond est différent de celui de l'autre.

Stratonice qui est l'héroïne de ce tableau, est de la figure la plus noble, & qui feroit honneur à l'école de Raphaël même. Cette belle reine,

Colle sub Idæo vincere digna Deas. OVID. Art.

---

(1) On trouvera dans le *Grand Livre des Peintres de Lairesse*, qu'on doit publier dans peu, l'histoire de ces deux tableaux, faite par Lairesse lui-même.

Elle approche à pas lents & indécis du lit de fon nouvel époux ; mais avec toute la dignité d'une mère ou plutôt d'une fainte veftale. On remarque fur fa phyfionomie qui préfente le plus beau profil, une noble modeftie & une foumiffion volontaire à l'ordre du roi. Elle joint la douceur de fon fexe & la majefté d'une reine, au recueillement & à la fageffe que demande une circonftance auffi augufte & auffi extraordinaire. Sa draperie eft d'un jet admirablement beau & heureux ; & les artiftes peuvent y apprendre de quelle manière ils doivent peindre la pourpre des anciens. Il n'eft peut-être pas généralement connu que la pourpre des anciens avoit la couleur de la feuille de vigne, quand elle commence à fe faner & à devenir rougeâtre (1).

Derrière Stratonice on voit le roi Séleucus, vêtu d'une fombre draperie, qui fert à faire fortir davantage la figure principale ; & cette place convient d'autant mieux à ce roi, qu'il évite par-là à Stratonice & au prince fon fils, l'embarras & la confufion où ils doivent naturellement fe trouver. L'impatience de voir l'heureux effet de cette entrevue & la joie de faire le bonheur de fon fils, fe lifent également fur le vifage de Séleucus, que le peintre a copié d'après les meilleures têtes que nous avons fur les médailles de ce roi.

(1) *Voyez* Lettre de M. Huet fur la Pourpre, dans les Differtations de Tilladet, tome III. p. 169.

Le prince, repréſenté aſſis, à moitié nu, ſur ſon lit, eſt un beau jeune homme qui a une parfaite reſſemblance avec ſon père, & avec ſon portrait qu'on voit ſur ſes médailles. Son viſage pâle donne à connoître la fièvre qui circule avec violence dans ſes veines; il ſemble cependant qu'on commence déja à appercevoir les ſymptômes de ſa prochaine guériſon, par la foible teinte qui anime ſon teint, & qu'il ne faut point attribuer à la honte.

Eraſiſtrate, tout à-la-fois prêtre & médecin, a l'air vénérable & impoſant du Calchas d'Homère: c'eſt lui qui déclare au jeune prince la volonté du roi; & tandis que d'une main il conduit la reine vers le prince, il lui préſente de l'autre le diadême. La joie & la ſurpriſe ſe peignent ſur le viſage de ce dernier, en voyant avancer Stratonice,

Dont le regard touchant vole au devant du ſien (1),

mais il ſemble néanmoins retenu par le reſpect; de manière que ſa tête penchée ſur ſa poitrine paroît indiquer qu'il réfléchit à ſon bonheur.

Les caractères que le peintre a ſu imprimer aux différentes figures de ce tableau, ſont ménagés avec tant de ſageſſe, que chacune de ces figures en particulier donne de la nobleſſe & de l'expreſſion aux autres.

---

(1) Und jedem blick von ihr wallt deſſen herz entgegen.
HALLER.

C'eſt ſur Stratonice, comme figure principale du tableau, que tombe la plus grande maſſe de lumière qui attire d'abord les yeux ſur elle. Eraſiſtrate eſt placé dans un endroit moins éclairé; mais l'attitude dans laquelle il eſt repréſenté, le fait aſſez remarquer : lui ſeul porte la parole, tandis que toutes les autres figures ſont dans un ſilence qui marque l'impatience & la crainte de ſavoir quelle ſera l'iſſue de cette entrevue. Le prince qui, après Stratonice, doit principalement fixer l'attention, eſt frappé d'une plus forte lumière qu'Eraſiſtrate; & comme le peintre a ſagement choiſi pour figure principale de ſon groupe une jeune & belle reine, au lieu d'un prince malade, mais qui, par la nature du ſujet, auroit dû occuper la première place du tableau, il a ſu donner une ſi grande expreſſion à la figure de ce dernier, qu'on peut dire qu'elle mérite par-là d'attacher particulièrement la vue. Toute la puiſſance de l'art brille auſſi dans le mélange des différentes paſſions qui agitent à-la-fois les muſcles du viſage de ce prince,

> Quales nequeo monſtrare & ſentio tantùm;
>
> JUVENAL. Sat. VII.

mais qui néanmoins ſemblent ſe concentrer dans une paiſible attention. La prochaine guériſon du malade ſe fait connoître dans les traits altérés de ſon viſage, comme les premiers rayons de l'aurore qui s'échappent de deſſous le voile obſcur

de la nuit, annoncent un nouveau jour, un jour ſerein & tranquille.

Le génie & le goût de l'artiſte ſont répandus ſur tout l'ouvrage ; on les reconnoît même dans la forme élégante des vaſes, qu'il a peints d'après les meilleurs modèles de l'antiquité : c'eſt d'Homère qu'il a pris l'idée de donner un pied d'ivoire à la table qui eſt devant le lit du prince.

Le fond du tableau repréſente un magnifique édifice d'une architecture Grecque, dont les ornemens mêmes paroiſſent être allégoriques au ſujet. L'entablement d'un portail eſt ſupporté par des cariatides qui ſe tiennent embraſſées, comme voulant indiquer la tendre amitié qui règne entre Séleucus & ſon fils, & en même tems le prochain hymen qui doit en être la ſuite.

Le peintre a obſervé rigoureuſement la vérité hiſtorique de ſon ſujet ; ce n'eſt que dans les acceſſoires qu'il a employé l'allégorie, pour faire mieux connoître quelques circonſtances particulières par des emblêmes. Le ſphinx qui ſert d'ornement au lit du prince, indique le moyen dont Eraſiſtrate s'eſt ſervi pour découvrir la cauſe de ſa maladie, & la découverte même de cette maladie.

On m'a dit que de jeunes artiſtes Italiens qui ont vu ce chef-d'œuvre, mais dont les yeux ont ſans doute tombé d'abord ſur le bras du prince qui ſemble trop épais d'une ligne, ont paſſé devant ce tableau ſans s'y arrêter. Il eſt de certains

esprits qu'il est impossible d'éclairer, quand même Minerve voudroit leur rendre, comme à Diomède, le service de dissiper le brouillard qui offusque leurs yeux.

> Pauci dignoscere possunt
> Vera bona, atque illis multum diversa, remota
> Erroris nebula. JUVENAL. Sat.

Voilà sans doute un long épisode que je viens de faire ; mais j'ai cru qu'il étoit nécessaire & juste de faire connoître un ouvrage qui doit tenir le premier rang parmi les chefs-d'œuvre de l'art, & qui jusqu'à présent semble avoir trouvé si peu d'admirateurs. Je vais néanmoins reprendre la critique de votre écrit.

Je ne sais si » cette noble simplicité & cette » grandeur tranquille « que vous cherchez dans les figures de Raphaël, ne se trouvent pas mieux désignées par deux célèbres écrivains (1) sous le nom de *Nature tranquille?* Il est vrai que le grand principe que vous enseignez peut servir à faire connoître le mérite des plus beaux ouvrages Grecs ; mais il seroit peut-être aussi dangereux de l'enseigner indistinctement à tous les jeunes artistes, que l'est aux jeunes littérateurs l'enseignement d'un style haché & laconique, qui le rend dur, raboteux, & par conséquent dé-

(1) Saint-Réal, Césarion, Œuvres, tome II. Le Blanc, Lettre sur l'exposition des Ouvrages de Peinture de l'année 1747. Conf. M. de Hagedorn, Eclaircissemens histor. sur son Cabinet, p. 37.

ſagréable. » Dans les ouvrages des jeunes gens ; dit Ciceron, » (1) il doit toujours y avoir une » certaine redondance, dont on puiſſe retran» cher une partie ; car tout ce qui parvient trop » tôt à ſa maturité, ne peut conſerver long» tems ſa ſaveur. Il eſt plus facile d'émonder la » vigne de ſes trop jeunes rejetons, que d'en » avoir de nouveaux ſarmens, quand la tige ne » vaut rien «. D'ailleurs les figures d'un ſtyle trop tranquille ſeroient placées par la plupart des ſpectateurs, au rang de ces diſcours prononcés autrefois devant l'Aréopage, dans leſquels il étoit rigoureuſement défendu à l'orateur d'employer aucune figure de rhétorique qui pût réveiller les paſſions ou ſtimuler les mouvemens de l'ame (2); & de pareilles figures reſſembleroient exactement à ces jeunes Spartiates qui, les mains enveloppées dans leur manteau & les yeux fixés vers la terre, traverſoient dans un morne ſilence les rues de Lacédémone (3).

Je ne ſuis pas non plus entièrement de votre opinion ſur l'emploi de l'allégorie dans la peinture. En l'introduiſant, comme vous le voulez, dans les tableaux & dans tous les endroits poſſibles, on verroit arriver à la peinture ce qui eſt arrivé à la géométrie par l'application de l'al-

(1) De Oratore. Lib. II. Cap. 21.

(2) Ariſtot. Rhet. Lib. I. Cap. 1. §. 4.

(3) Xenophon. Reſpubl. Cap. 3. §. 5.

gèbre à cette ſcience : le chemin qui conduiroit à l'art ſeroit trop long, l'art même deviendroit difficile ; & par cet uſage de l'allégorie, tous les tableaux ne ſeroient bientôt plus que des hiéroglyphes.

Les Grecs eux-mêmes n'ont pas eu généralement ce goût Egyptien des allégories, ainſi que vous ſemblez vouloir l'inſinuer. Le plafond du temple de Junon, à Samos, n'étoit pas peint avec plus de ſcience hiéroglyphique que la galerie de Farnèſe. On y voyoit repréſenté (1) les amours de Jupiter & de Junon ; & ſur le tympan du fronton d'un temple de Cérès Eleuſine, il n'y avoit que la repréſentation d'une cérémonie du culte de cette déeſſe (2) : c'étoient deux groſſes pierres poſées l'une ſur l'autre, entre leſquelles le grand-prêtre alloit prendre tous les ans un écrit qui contenoit les cérémonies qui devoient être obſervées dans les ſacrifices pendant l'année, parce que ces ſacrifices n'étoient jamais les mêmes deux ans de ſuite.

Pour ce qui eſt des objets qui ne tombent pas ſous les ſens extérieurs, je vous avoue que j'aurois deſiré une explication plus exacte de votre idée ſur ce ſujet ; d'autant plus que je me ſouviens d'avoir entendu dire, qu'il en eſt de la repréſentation de pareils objets comme du point

(1) Origen. contra Celſ. Liv. IV. p. 196. edit. Cantabr.

(2) Perrault, explication de la Planche IX ſur Vitruve, p. 62.

mathématique, dont on ne peut ſe former une idée que par l'imagination ; & la perſonne qui me fit faire cette remarque, étoit auſſi de l'avis de celui (1) qui ſemble vouloir borner la peinture à la repréſentation des choſes viſibles. Car, pour ce qui eſt des hiéroglyphes, ajouta-t-elle, qui ſervent à repréſenter les idées les plus abſtraites, telles, par exemple, que celle de la jeuneſſe par le nombre ſeize (2), celle d'une choſe impoſſible par deux pieds qui marchent ſur l'eau, il faudroit les regarder plutôt comme des monogrammes que comme des tableaux. Une pareille iconologie donneroit bientôt naiſſance à de nouvelles chimères ; elle ſeroit plus difficile à apprendre que la langue Chinoiſe, & des tableaux de cette eſpèce ne reſſembleroient pas mal à ceux de cette nation.

Suivant ce même antagoniſte de l'allégorie, Parrhaſius a ſu repréſenter le mélange ſingulier des différentes paſſions qui diſtinguoient les Athéniens, ſans employer des figures allégoriques ; peut-être même, ajouta-t-il, que ce peintre a fait ſervir pluſieurs tableaux pour rendre ſon ſujet. Si notre homme le conſidère de cette manière,

> Et ſapit, & mecum facit, & Jove indicat æquo,
>
> HOR.

(1) Théodoret. Dial. Inconfuſ. p. 76.

(2) Horapoll. Hierogl. L. c. 33. Conf. Blakwall, Enquiry of Homer. p. 170.

la condamnation de mort que les Athéniens prononcèrent contre les chefs de leur flotte qui venoient de remporter la victoire ſur les Lacédémoniens près des îles nommées *Arginuſſæ*, fournit ſans doute au peintre le moyen de repréſenter d'une manière grande & ſenſible le caractère tout à-la-fois bon & cruel de ce peuple.

Le célèbre Théramène, l'un des chefs de la flotte, accuſa ſes collègues, de ce qu'après la bataille ils avoient négligé de raſſembler les corps de ceux qui avoient perdu la vie en combattant, & de leur rendre les devoirs de la ſépulture. Cette accuſation anima une partie du peuple contre les vainqueurs, dont ſix étoient retournés à Athènes, les autres avoient évité l'orage. Théramène prononça à cette occaſion un diſcours pathétique, qu'il interrompit ſouvent pour faire entendre les plaintes de ceux qui avoient perdu leurs parens ou leurs amis dans cette action. Il fit avancer auſſi un homme qui prétendoit avoir entendu les dernières clameurs de ceux qui étoient péris dans les flots, & qui, en mourant, avoient demandé qu'on les vengeât de leurs chefs. Socrate, le ſage Socrate, qui alors étoit aſſis dans le conſeil, ſe déclara, avec quelques autres, contre cette accuſation; mais ce fut en vain: les braves vainqueurs des Lacédémoniens, au lieu de recevoir les couronnes triomphales qu'ils avoient méritées, ſe virent condamnés à

la mort. L'un d'entre eux étoit le fils unique de Périclès & de la fameuſe Aſpaſie.

Parrhaſius qui vécut du tems que ſe paſſa cet événement, pouvoit par conſéquent donner à ſon tableau une expreſſion bien plus forte que celle qu'offre, en général, la repréſentation d'un ſimple fait hiſtorique quelconque, en rendant ſeulement le vrai caractère des perſonnages qu'il avoit à mettre ſur la toile, ſans le ſecours d'aucune figure allégorique.

Ce même amateur penſe auſſi qu'il en eſt de la ſcience de l'allégorie que vous voulez que poſſèdent les artiſtes, & particulièrement les peintres, comme des qualités que Columelle exigeoit dans les cultivateurs: il vouloit (1) qu'ils fuſſent tous philoſophes comme Démocrite, Pythagore & Eudoxe.

Mais peut-on ſe flatter d'employer plus heureuſement l'allégorie dans les arabeſques & les autres ornemens que dans les tableaux? Il me ſemble qu'il vous ſeroit plus difficile encore de faire ſervir vos figures ſcientifiques à ces objets, que ne le fut à Virgile de faire entrer dans ſes vers héroïques les noms de Vibius Gaudex, de Tanaquil Lucumo, & de Decius Mus.

A vous entendre, on croiroit que les ornemens inſipides & de mauvais goût que quelques artiſtes ont introduits dans l'architecture, ſoient généra-

(1) De Re ruſt. præf. ad. L. I. §. 32. p. 392. edit. Geſn.

lement

lement reçus. Au reſte peut-on dire que ces ornemens s'écartent plus de la nature que les chapiteaux Corinthiens, ſi l'on remonte à leur origine, qui eſt connue, & qu'on trouve détaillée chez Vitruve (1) ?

Ces chapiteaux ſont compoſés, comme on ſait, d'un panier entouré de feuilles d'acanthe, & couvert d'une brique carrée, en forme de tailloir; & ce panier, expoſé ſur une colonne, eſt chargé de tout l'entablement. Il paroît que du tems de Périclès cette eſpèce de chapiteaux n'étoit pas encore regardée comme aſſez analogue à la nature de la choſe & à la raiſon, puiſqu'un célèbre écrivain de nos jours (2) ſemble ſurpris de ce qu'au lieu de colonnes Corinthiennes on en ait employé de Doriques au temple de Minerve, à Athène. Dans la ſuite des tems on ſe familiariſa avec ces incohérences, & l'on n'eſt plus étonné aujourd'hui de voir que tout un édifice porte ſur des paniers :

Quodque fuit vitium, deſinit eſſe mora.

OVID. Art.

Nos artiſtes ne péchent donc point contre les lois de l'art, quand ils imaginent de nouveaux ornemens, qui ont toujours été arbitraires ; & l'invention n'eſt plus punie aujourd'hui par les

---

(1) Vitruve. L. IV. c. 1.

(2) Pocock's Travels, Tom. II.

lois, comme elle l'étoit anciennement chez les Egyptiens. La naiſſance & la forme des coquilles, dont vous vous déclarez ſi fort l'ennemi, ont de tous tems eu quelque choſe de ſi agréable aux yeux des poëtes & des artiſtes, qu'ils ont imaginé de donner une grande coquille pour char à la mère de l'Amour. On ſait auſſi que le bouclier *Ancile*, qui chez les Romains étoit la même choſe que le *Palladium* chez les Troyens, avoit un bord feſtonné en forme de coquilles (1); & il y a des lampes fort antiques qui ſont ornées de coquilles & de conques (2).

La ligne aiſée & élégante des ornemens en forme ſpirale ſemble indiquée aux artiſtes par la nature même, ſi l'on conſidère les révolutions ſingulières & prodigieuſement variées des conques marines.

Ne croyez pas cependant que je veuille m'ériger en défenſeur de tous ces ornemens barroques & bizarres qu'on a inventés de nos jours; mon ſeul but eſt de faire connoître ſur quel principe les artiſtes cherchent à établir ce mauvais goût.

On aſſure que les peintres & les ſculpteurs de Paris ont voulu diſputer le nom d'artiſtes à ceux qui ne s'occupent qu'à faire des ornemens, parce que cette eſpèce d'ouvrages n'offre rien qui puiſſe

(1) Plutarch. Num. p. 149. l. 14. edit. Bryani.

(2) Paſſerii Lucern.

attacher l'eſprit de l'ouvrier ou celui de l'amateur; que d'ailleurs ce ne ſont que des productions d'un art purement méchanique, & qui ne demandent aucun génie. Voici ſans doute la manière dont ces artiſtes ainſi léſés auront défendu leur cauſe.

C'eſt la nature qui eſt notre guide; & nos ornemens, prenent différentes formes ſuivant nos idées, de même que l'écorce d'un arbre dans laquelle on aura fait pluſieurs inciſions prend différentes figures, à meſure que l'arbre croît & groſſit.

L'art imite donc les jeux de la nature, qu'il aide, qu'il corrige, qu'il embellit même. Voilà la route que nous ſuivons dans l'invention de nos ornemens, & que les anciens ont ſans doute auſſi tenue, en prenant pour modèles les arbres, les fruits & les fleurs.

La première règle & la ſeule qui ſoit générale, c'eſt d'être varié & nouveau; c'eſt même la ſeule que ſuit la nature qui n'en connoît point d'autre; & c'eſt auſſi le principe que nos artiſtes actuels ont adopté pour l'exécution de leurs ornemens: ils ont remarqué que la nature ſans ceſſe nouvelle, ne ſe reſſemble jamais dans ſes productions; ils ſe ſont par conſéquent écartés de la forme timide & roide des parallèles, & ont ceſſé de lier enſemble les différentes parties de leurs ornemens. C'eſt à un peuple qui, dans les tems modernes, a été le premier à s'affranchir de toutes les étiquettes gênantes de la ſociété,

que nous devons auſſi le premier exemple de hardieſſe & de liberté dans cette partie de l'art. On a donné à cette eſpèce de travail le nom de *goût barroque ;* dénomination (1) qui vient ſans doute d'un mot dont on a fait uſage, dans l'origine, pour déſigner des perles & des dents d'une grandeur diſparate.

Enfin, il me ſemble qu'une coquille & une conque ſont d'une forme auſſi belle & auſſi élégante, pour le moins, qu'une tête de bœuf ou de mouton : l'on ſait néanmoins que les anciens ont employé les têtes écorchées de ces animaux pour en orner les friſes, particulièrement de l'ordre Dorique, où elles étoient placées entre les triglyphes, ou dans les métopes. On en voit même à la friſe d'un ancien temple de Veſta, de l'ordre Corinthien, à Tivoli (2) ; il y en a auſſi à des tombeaux, dont nous citerons celui de la famille de Metellus, proche de Rome, & celui de Munatius Plancus, proche de Gaëte (3); & enfin, à des vaſes, tels, par exemple, que les deux qui ſont dans le cabinet électoral d'antiques à Dreſde. Des architectes modernes qui, ſans doute, ont regardé ces têtes écorchées d'animaux comme peu propres à embellir un édifice, ont imaginé de mettre à leur place aux friſes de

(1) Ménag. Dict. Etymol. au mot *Barroque.*

(2) *Voyez* Deſgodetz, Edifices antiques de Rome, p. 91.

(3) Bartoli, ſepolcri antichi, p. 67, ibid. fig. 91.

l'ordre Dorique, ou des carreaux de foudre tels qu'on ſuppoſe que Jupiter en a lancés (1), ainſi que Vignole l'enſeigne, ou des roſettes, comme Palladio & Scamozzi en ont donné l'exemple.

Si donc les ornemens ſont une imitation des jeux de la nature, ainſi qu'on peut le conclure par ce que nous venons de dire, la ſcience allégorique ne peut ſervir à leur donner plus de beauté & de convenance, mais contribuera plutôt à les dénaturer. Il ſeroit difficile auſſi de prouver par des exemples, que les anciens aient employé l'allégorie dans leurs ornemens. Je ne puis, entre autres, pas concevoir quelle idée de beauté ou quelle ſignification le célèbre graveur Mentor a pu attacher au lézard qu'il a gravé ſur une coupe (2) ; car

> Picti ſquallentia terga lacerti,
>
> VIRG. Georg. IV. 13.

ſont des objets qui peuvent paroître agréables dans un tableau de fleurs de Rachel Ruyſch, mais qui ne conviennent pas ſur une coupe qui ſert à boire. Quelle allégorie peuvent offrir des oiſeaux qui mangent les raiſins d'une vigne, qu'on voit repréſentés ſur une urne cinéraire (3)? Il y a lieu de croire que ces figures ne ſont pas

(1) Perrault, notes ſur Vitruve. Liv. IV. Chap. 2. n. 21. p. 118.

(2) Martial. Liv. III. Epigr. 41. 1.

(3) Bellori, Sepolcri antichi. Fig. 99.

moins arbitraires ni moins vuides de ſens, que l'eſt la fable de Ganymède travaillée ſur le manteau dont Enée fit préſent à Cloanthe, pour avoir remporté le prix aux jeux nautiques (1).

Et pourquoi eſt-il ridicule, je vous prie, de placer des trophées ſur la maiſon de chaſſe d'un prince? Penſez-vous, comme défenſeur du goût des anciens Grecs, qu'il faille s'y conformer aſſez rigoureuſement pour imiter le roi Philippe & tous les Macédoniens en général, qui, ſuivant ce que nous apprend Pauſanias (2), ne ſe ſont jamais élevé aucuns trophées? J'avoue cependant qu'une Diane accompagnée de ſes Nymphes & de ſes attributs de chaſſe,

> Quales exercet Diana choros, quam mille ſecutæ
> Hinc atque hinc glomerantur Oreades, VIRG.

conviennent beaucoup mieux à un pareil édifice. Les anciens Romains ſuſpendoient au dehors de la porte de leurs maiſons les armes des ennemis qu'ils avoient vaincus; & il étoit expreſſément défendu à ceux qui venoient enſuite à acheter ces maiſons, d'en enlever ces trophées, afin de conſerver par ce moyen la mémoire de ceux qui en avoient été les propriétaires. Si anciennement on a eu cette idée en ſuſpendant des trophées aux maiſons des particuliers, je crois qu'on peut

(1) Virgil. Æn. Lib. V. v. 250. & ſeq.

(2) Liv. IX. Chap. 40. pag. 794. Conf. Spanheim. Not. ſur les Céſars de l'empereur Julien, pag. 240.

avec raiſon employer de pareils ornemens aux palais des princes.

Je me flatte que vous ne tarderez pas à répondre à cette lettre. Vous ne devez pas être ſurpris de ce que je la communique au public: il en eſt, depuis quelque tems, des lettres entre les auteurs, comme de celles des pièces de théâtre qu'un amant lit à haute voix, en prenant tout le parterre pour confident. Mais d'un autre côté, je ne trouverai pas moins juſte que vous y faſſiez réponſe.

Quod legeret tereretque viritim publicus uſus. HOR.



DESCRIPTION
DE DEUX MOMIES
DU CABINET ELECTORAL D'ANTIQUES, A DRESDE.

DESCRIPTION

DE DEUX MOMIES

Du Cabinet Electoral d'Antiques, A DRESDE.

PARMI les Momies qui ſont au cabinet électoral d'antiques, à Dreſde, il y en a deux qui ſont parfaitement bien conſervées : l'une eſt le corps d'un homme, l'autre celui d'une femme. La première eſt peut-être la ſeule Momie de cette eſpèce qui ſoit paſſée en Europe ; & cette particularité conſiſte dans l'inſcription qu'on y voit. Della Valle eſt juſqu'à préſent le ſeul écrivain qui ait parlé d'une pareille inſcription ſur des corps Egyptiens ; & parmi les différentes Momies dont Kircher a donné le deſſin dans ſon Œdipe Egyptien, il n'y en a qu'une ſeule qui porte une inſcription, & c'eſt celle que Della Valle a poſſédée ; mais la gravure en bois qui s'en trouve dans ſon ouvrage (1) eſt fort incorrecte, ainſi que le ſont toutes les copies (2) qu'on en a publiées dans la ſuite. On voit ſur cette Momie de Kircher les caractères que voici : ΕΥ+ΥΧΙ.

(1) Kircheri Œdip. Ægypt. Tom. III. pag. 405 & 433.

(2) Bianchini. Iſt. Univ. p. 412.

Cette même inſcription ſe trouve auſſi ſur la Momie du cabinet de Dreſde, dont je me propoſe de donner ici la deſcription. J'ai d'abord pris tous les ſoins imaginables pour m'aſſurer ſi ces caractères ne ſeroient pas l'ouvrage de quelque impoſteur moderne, qui les auroit copiés d'après l'inſcription de Della Valle; car on ſait que ce ſont les Juifs qui font le commerce des Momies. Mais on ne peut pas douter que ces caractères ne ſoient tracés avec la même peinture noire dont ſont peints le viſage, les mains & les pieds. La première lettre de notre Momie a la forme d'un grand Є grec rond, quoique chez Della Valle cette lettre ſoit marquée par un E angulaire, ſans doute à cauſe que l'imprimeur n'avoit point d'Є rond.

Les quatre Momies du cabinet de Dreſde ont toutes été achetées à Rome, comme on le ſait; ce qui m'engagea à m'informer ſi la Momie qui porte l'inſcription, ne ſeroit pas celle qui a appartenu à Della Valle; & j'ai trouvé que la deſcription détaillée des deux Momies de ce voyageur s'accorde parfaitement, juſques dans les moindres particularités, avec celle des deux Momies entières du cabinet de Dreſde.

Outre les ligamens ordinaires qui font, comme on ſait, un ſi prodigieux nombre de révolutions autour des corps Egyptiens, & qui ſemblent être une eſpèce de bouracan, les deux Momies dont il eſt ici queſtion, ſont encore enveloppées dans

plusieurs espèces de toile grossière, dont un écrivain Anglois prétend (1) en avoir remarqué trois différentes espèces à une Momie. Cette toile est tellement serrée par des bandes particulières, en forme de sangles, mais moins larges, qu'on n'apperçoit pas la moindre saillie des parties du visage. La dernière enveloppe est d'une toile très-fine, avec un certain fond fort délicat, fortement doré, & orné de diverses figures: c'est sur cette toile qu'est peinte la figure du mort.

Sur la Momie qui porte l'inscription, est représentée la figure d'un homme dans la vigueur de l'âge, avec une barbe crépue & claire, & non celle d'un vieillard avec une longue barbe pointue, comme Kircher nous l'a donnée. La couleur du visage & des mains est brune; la tête est enveloppée de ligamens dorés, sur lesquels sont représentées des pierres précieuses. Autour du col est peinte une chaîne d'or, à laquelle pend une espèce de médaille avec différens caractères, des demi-lunes, &c.; & au dessus de cette médaille passe le col d'un oiseau, qui sans doute est celui d'un épervier ou d'un faucon, oiseau qu'on a trouvé représenté aussi sur la poitrine d'autres Momies (2). De la main gauche la figure tient une petite coupe ou pa-

(1) Nehem. Græv. Musæum Societ. Reg. Lond. 1681. fol. p. 1.

(2) *Voyez* Gabr. Bremond Viaggi nell'Egitto. Roma 1679. Liv. I. Cap. 15. p. 77.

tère d'or, remplie d'une liqueur rouge ; ce qui feroit croire que le mort a été de l'ordre sacerdotal, car on sait que les prêtres se servoient d'une pareille coupe aux sacrifices (1). L'index & l'auriculaire de la main gauche sont ornés de bagues, & dans cette même main on voit une espèce de boule d'un brun foncé, que Della Valle prétend être un certain fruit. Les pieds de même que les jambes sont nuds. Cependant les pieds sont garnis par dessous d'une espèce de sandales dont les liens passent entre le gros orteil & le doigt qui le suit, & qui sont attachés avec un nœud sur le pied même. C'est sur la poitrine qu'est l'inscription en question.

Sur la seconde Momie on voit la figure d'une jeune femme, plus chargée encore d'ornemens que la première. Outre la médaille d'or qui ressemble beaucoup à celle de la première Momie, & les autres figures & caractères dont nous venons de parler, il y a sur celle-ci des oiseaux & des quadrupèdes dont la figure a beaucoup d'analogie avec celle du lion ; plus bas, vers l'extrémité du corps, est la figure d'un bœuf, qui vraisemblablement représente un Apis. A l'une des chaînes dont est chargé le col de la figure pend un soleil d'or ; le peintre lui a donné aussi des pendans d'oreille, & de doubles bracelets aux bras. Les deux mains sont garnies de bagues.

(1) Clem. Alex. Strom. Liv. VI. p. 456.

Chacun des doigts de la main gauche en eſt orné ; l'index de cette main porte même une ſeconde bague immédiatement au deſſous de la naiſſance de l'ongle ; mais il n'y a en tout que deux bagues à la main droite, dont la figure tient, de la même manière que cela eſt particulier à Iſis (1), une petite coupe d'or, qui reſſemble au *ſpondeion* des Grecs, & qui à la figure de la déeſſe de la fertilité étoit, comme on ſait, le ſymbole du Nil. Dans la main gauche on voit une eſpèce de fruit qui reſſemble à un épi de bled, & dont la couleur eſt verdâtre.

A la première de ces Momies pendent encore les ſceaux de plomb, dont parle Della Valle.

Si l'on prend la peine de comparer la deſcription que je viens de donner des deux Momies du cabinet de Dreſde, avec celle que Della Valle a faite, dans ſes voyages (2), des deux Momies qu'il acheta en Egypte, on verra qu'il y a tout lieu de croire que ce ſont les mêmes qui ſont aujourd'hui au cabinet électoral de Dreſde, & qui probablement ont été achetées à Rome des héritiers de ce célèbre voyageur ; quoique dans le catalogue manuſcrit de ce cabinet d'antiques, il ne ſoit fait aucune mention de la manière dont on en a fait l'acquiſition.

---

(1) Shaw, Voyage, Tom. II. p. 123.

(2) Della Valle, Viaggi, Lett. II. §. 9. p. 325. ſeq.

Je n'entreprendrai point de donner une explication des ornemens & des figures hiéroglyphiques de ces deux Momies ; on peut en trouver une defcription affez détaillée dans Della Valle : je me bornerai à faire ici quelques remarques fur l'infcription de la première.

On fait que les Egyptiens avoient deux efpèces de lettres (1), l'une facrée & l'autre vulgaire. Les caractères de la première efpèce font ce que nous appellons des hiéroglyphes ; ceux de la feconde étoient les lettres ordinaires, dont ils fe fervoient pour exprimer leurs penfées ; mais l'on croit qu'il ne nous eft parvenu aucun caractère de ce dernier alphabet. Nous favons feulement que l'alphabet Egyptien étoit compofé de vingt-cinq lettres (2) ; cependant Della Valle croit pouvoir prouver le contraire par l'infcription de fa Momie ; Kircher porte même fes conjectures plus loin, & cherche à former à cet égard un nouveau fyftême, qu'il tâche d'appuyer par deux autres monumens de cette même nature. Il foutient (3) que ce n'eft que par le dialecte que l'ancienne langue Egyptienne a différé de la langue Grecque. Suivant le talent que cet écrivain s'étoit arrogé, de trouver des chofes auxquelles perfonne ne pouvoit penfer que lui

(1) Herodot. Liv. II. Chap. 36. Diod. Sic.

(2) Plutarch. de Ifid. & Ofir. p. 374.

(3) Kircheri Œdip. I. c. Ejufdem Prodrom. Copt. C. 7.

feul,

ſeul, il ne craint point d'expliquer ici des paſſages de l'hiſtoire ancienne à ſa guiſe, & d'y donner un ſens forcé, pour les faire ſervir de preuves à ſes aſſertions.

Il prétend que, ſuivant Hérodote, le roi Pſammeticus fit venir de Grèce en Egypte des gens qui poſſédoient parfaitement leur langue, & qui devoient l'enſeigner dans toute ſa pureté aux Egyptiens : d'où il conclud qu'on parloit la même langue dans les deux pays. Cependant l'hiſtorien Grec nous apprend exactement le contraire : il dit (1) expreſſément que » Pſammeticus remit entre les mains des Ioniens & des » Cariens, qui avoient obtenu la permiſſion de » s'établir en Egypte, des enfans Egyptiens pour » leur apprendre la langue Grecque, ſi bien que » ceux qui en ſont aujourd'hui dans l'Egypte les » truchemens & les interprètes, ſont ſortis de » ces enfans que les Ioniens avoient inſtruits «.

Les autres preuves que Kircher a voulu tirer des fréquens voyages des ſages de la Grèce en Egypte, & du commerce des deux nations, ne méritent ſeulement pas le nom de conjectures ; ces preuves paroiſſent même d'autant plus haſardées, que nous ſavons, par ce qui eſt dit de la connoiſſance que Démocrite avoit acquiſe dans la langue ſacrée des Babyloniens & des Egyptiens (2), que les ſages de la Grèce ſe ſont

(1) Herodot. Liv. II. Chap. 153.
(2) Diogen. Laert. vit. Democr.

toujours appliqués à apprendre la langue des pays qu'ils visitoient.

Je ne pense pas non plus que le témoignage de Diodore de Sicile, qui dit que les premiers habitans de l'Attique (1) étoient une colonie Egyptienne, puisse servir à appuyer l'assertion du père Kircher.

L'inscription de notre Momie pourroit, à la vérité, donner quelque poids aux conjectures de Kircher, ou à d'autres de cette nature, si cette Momie datoit en effet d'un tems aussi reculé que le prétend ce jésuite. Cambyse qui soumit l'Egypte, fit massacrer une partie des prêtres, & en chassa le reste hors de l'Egypte ; & c'est sur la foi de cette transaction que Kircher prétend que ce monarque abolit le culte des dieux dans tout le royaume, & que par conséquent on cessa, depuis cette époque, d'y embaumer les morts. C'est, encore, au témoignage d'Hérodote qu'il en appelle (2) ; & plusieurs autres écrivains ont ensuite, sur sa parole, copié fidellement ces passages de l'historien Grec. Il y en a même un, entre autres, qui est allé plus loin : il assure positivement que ce n'est que jusqu'au temps de Cambyse que les Egyptiens & les Ethiopiens ont conservé l'usage de peindre leurs

---

(1) Diodor. Sic. Lib. I. Cap. 29. edit. Wessel.

(2) Kircher. Œdip. loco cit. — Ejusd. China illustrata. Part. III. Cap. 4. p. 151.

morts ſur les toiles enduites des Momies (1).

Cependant on ne trouve pas un mot dans Hérodote de cette abolition du culte des dieux en Egypte, & moins encore que les Egyptiens aient ceſſé, lors de la conquête de ce royaume par Cambyſe, de préſerver les cadavres de la corruption. Il n'en eſt pas non plus queſtion dans Diodore de Sicile; il faudroit, au contraire, conclure de ce que dit cet écrivain, que l'uſage d'embaumer les morts ſubſiſtoit encore de ſon tems, c'eſt-à-dire, lorſque l'Egypte ſe trouvoit déja réduite en province de l'empire Romain.

Il n'eſt guère poſſible non plus de prouver que la Momie du cabinet de Dreſde ſoit d'un tems antérieur à la conquête de l'Egypte par les Perſes; mais quand même cela ſeroit, il ne s'enſuit pas, je penſe, que l'inſcription qui ſe trouve ſur un corps embaumé à la manière des Egyptiens, & qui même, ſi on le veut, a paſſé par la main de leurs prêtres, ſoit pour cela écrite en langue Egyptienne.

Ne ſe pourroit-il pas que ce fût le corps d'un Ionien ou d'un Carien qui eût été, en quelque façon, naturaliſé en Egypte? On ſait, par exemple, que Pythagore embraſſa la religion des Egyptiens, & qu'il ſe fit même circoncire, afin de pouvoir mieux s'inſtruire dans les ſciences ſecrettes

(1) Alberti, Engliſche Briefe.

des prêtres (1). Il eſt connu auſſi que les Cariens célébroient le culte d'Iſis à la manière des Egyptiens, & qu'ils pouſſoient même plus loin encore que ces derniers le fanatiſme, puiſqu'ils ſe défiguroient le viſage en l'honneur de cette déeſſe (2).

L'inſcription de la Momie ſera grecque, ſi au lieu de l'ι on y met la diphtongue ει. Il ſe pourroit auſſi que, par négligence, on ait mis ici une lettre pour l'autre, changement ou mépriſe de caractère qu'on a remarqué (3) ſur pluſieurs marbres, & qu'on rencontre plus ſouvent encore dans les manuſcrits Grecs. On trouve ce mot avec la même finale (4), ſur une pierre gravée, où il veut dire : *Vivez heureux*. C'étoit là auſſi le dernier cri que les vivans adreſſoient aux morts. Ce même mot ſe lit dans d'anciennes épitaphes (5), dans des ordonnances publiques (6) ; & c'étoit ordinairement par cette phraſe qu'on terminoit les lettres (7).

On trouve dans une ancienne épitaphe le mot ΕΥΨΥΧΙ (8); la forme du Ψ des anciennes inſ-

(1) Clement. Alex. Strom. Liv. I. p. 354. edit. Pott.

(2) Herod. Liv. II. Chap. 61.

(3) Montfaucon, Paleogr. Græca. L. III. C. 5. p. 230. Kuhn. Not. ad Pauſan. L. II. p. 128.

(4) Auguſtin. Gemm. Pl. II. Tab. 32.

(5) Gruter. Corp. Inſcr. Pl. DCCCLXI. ευτυχειτε χαιρετε.

(6) Prideaux Marm. Oxon. 4. & 179.

(7) Demoſth. Orat. pro Corona, p. 485 & 499. edit. Francof. 1604.

(8) Gruter. Corp. Inſcr. Pl. DCXLI. 8.

criptions & des anciens manuſcrits (1), a tant d'analogie avec la troiſième lettre du mot ΕΥ+ΥΧΙ, qu'on peut, je crois, le prendre, ſans craindre de ſe tromper, pour un ſeul & même caractère.

Mais ſi la Momie eſt d'un tems moins reculé, il y a alors tout lieu de croire que l'inſcription en queſtion eſt grecque. La forme ronde de l'Є pourroit néanmoins, à cauſe de l'ancienneté prétendue de ce caractère, jeter quelque doute ſur ce ſujet. On ne voit point (2) de caractère de cette forme ni ſur les marbres, ni ſur les pierres gravées, ni ſur les médailles avant le ſiècle d'Auguſte. Mais cette difficulté ſe trouvera levée, ſi l'on admet que les Egyptiens ont continué juſqu'au tems d'Auguſte, ou même plus tard encore, à embaumer leurs morts.

Quoi qu'il en ſoit, le mot qui nous occupe ici ne peut pas être Egyptien ; cela ſe trouve contredit par ce qui nous reſte de cette ancienne langue dans la langue Copthe actuelle ; ſecondement, ce mot eſt écrit de la gauche à la droite; tandis qu'on a remarqué par le trait (3) de certains caractères Egyptiens, que ce peuple écrivoit en ſens contraire, de la même manière que cela ſe pratiquoit chez les Etruſques (4). Mais juſqu'à préſent, perſonne n'a pu expliquer l'écriture que

(1) Montfaucon Paleographia. L. IV. C. 10. p. 336. 338.
(2) Montfaucon, loco cit. L. II. C. 6. p. 152.
(3) Deſcription de l'Egypte par Maſcrier. Lett. VII. p. 23.
(4) Herod. L. II.

Maillet (1) a découverte. Les Grecs, au contraire, pratiquoient déja, six cents ans avant l'ère chrétienne, la manière d'écrire en usage dans tout l'Occident, ainsi que cela est prouvé par l'inscription de Sigée, à laquelle on donne une pareille antiquité (2).

On peut en dire autant des caractères tracés sur un fragment de pierre (3), dont Carlo Vintimiglia, Patrice de Palerme, fit présent au père Kircher. Ces caractères ΙΤΙΨΙΧΙ forment deux mots, & veulent dire : *que l'ame vienne.* Il est sans doute arrivé à cette pierre ce qui est arrivé à celle qui représente la tête de Ptolémée Philopator, à laquelle une main Egyptienne a ajouté deux figures informes (4) ; & il est à croire que quelque Grec aura tracé l'inscription sur la pierre dont il est question. Les savans verront qu'il n'y a que peu de chose à changer, pour en rendre l'orthographe parfaite.

---

(1) Descript. de l'Egypte. loco. cit.

(2) Chishul. Inscr. Sig. p. 12.

(3) Kircher. Obelisc. Pamph. C. 8. p. 147.

(4) *Voyez* les Pierres gravées de Stosch. n°. 19.



ÉCLAIRCISSEMENS

SUR UN ÉCRIT INTITULÉ:

RÉFLEXIONS

SUR

L'IMITATION DES ARTISTES GRECS

DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE;

Pour ſervir de Réponſe à une Lettre ſur ces Réflexions.

ÉCLAIRCISSEMENS

SUR UN ÉCRIT INTITULÉ:

RÉFLEXIONS sur l'Imitation des Artistes Grecs dans la Peinture et la Sculpture;

Pour servir de Réponse à une Lettre sur ces Réflexions.

LORSQUE j'écrivis mes *Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, je ne m'imaginois pas que ce petit ouvrage auroit mérité quelque attention, & moins encore qu'on l'auroit jugé digne d'être critiqué. Comme je ne l'ai composé que pour quelques amateurs de l'art, j'ai cru qu'il étoit inutile d'y donner un certain air ſcientifique, en le chargeant de citations, ainſi qu'il m'auroit été facile de le faire. Les artiſtes entendent à demi-mot ce qu'on leur dit ſur l'art; & comme la plupart d'entre eux penſent que c'eſt une folie que d'employer plus de tems à la lecture qu'au travail, ainſi qu'un ancien l'avoit déja remarqué, & comme cela eſt vrai en effet, il faut du moins, quand on n'a pas des choſes

nouvelles à dire, tâcher de ſe rendre agréable par un ſage laconiſme. D'ailleurs je ſuis perſuadé que, comme la beauté dans l'art dépend plus d'une perception fine & délicate, & d'un goût éclairé, que de réflexions profondes & ſavantes, il eſt néceſſaire de ſuivre la maxime de Néoptolème (1) : » qu'il eſt bon de philoſopher, » mais avec peu de gens «, particulièrement dans des écrits de cette nature.

Mon ouvrage avoit beſoin, ſans doute, de quelques éclairciſſemens, ſur-tout depuis la critique à laquelle l'a ſoumis un anonyme, à qui je dois une réponſe ; cependant les embarras d'un prochain voyage ne me permettent pas de m'étendre ſur ce ſujet autant que je l'aurois deſiré.

Il y a auſſi dans la lettre anonyme quelques remarques qu'il eſt inutile de réfuter, & auxquelles l'auteur a bien prévu lui-même, ſans doute, qu'il n'y a aucune réponſe à faire. Je paſſerai également ſous ſilence ce qu'on y dit des tableaux du Corrège, qu'on ſait, de notoriété publique, non ſeulement avoir été tranſportés en Suéde (2), mais qui ſont demeurés long-tems abandonnés dans les écuries du roi à

(1) Cicer. de Orat. Lib. II. Cap. 37.

(2) D'Argenville, Abrégé de la Vie des Peintres, Tome II, p. 287.

Stockholm (1). Si je ne prenois point ce parti, je craindrois que ma défenſe ne reſſemblât à celle d'Æmilius Scaurus contre Varius de Sucro : » Il nie, & moi j'affirme. Romains ! à qui de » nous deux ajouterez-vous foi ? «

Au reſte, le récit de ce fait ne peut être regardé comme un jugement défavorable à la nation Suédoiſe de la part du comte de Teſſin, & moins encore de la mienne. J'ignore ſi le ſavant auteur de la vie de la reine Chriſtine en a jugé autrement ; puiſqu'il ne fait aucune mention de la précieuſe collection de tableaux qui de Prague fut tranſportée à Stockolm, ni de la générosité mal entendue de cette princeſſe vis-à-vis du peintre Bourdon, ni de l'uſage indigne qu'on fit des chefs-d'œuvre du Corrège. On trouve dans l'hiſtoire d'un voyage fait en Suède (2), par un homme célèbre, au ſervice de cette cou-

---

(1) On pourroit apprendre à ceux qui s'occupent à ſuivre l'hiſtoire des tableaux, celle de quelques chefs-d'œuvre des maîtres Italiens, & leur indiquer une ſuite d'amateurs qui les ont poſſédés. La Deſtruction de Troie de F. Baroche, par exemple, paſſa des mains du duc d'Urbin dans celles de l'empereur Rodolphe II (*), & ſe trouve aujourd'hui dans la galerie du duc d'Orléans (**) ; on ne dit néanmoins pas, dans la deſcription qu'on a donnée de cette galerie, d'où ce tableau y eſt venu. Ce même ſujet, peint par le même Baroche, ſe voit dans le palais Borghèſe, à Rome (***).

(2) Harlemann, Voyage en Suède, p. 21.

(*) Baldinucci, Notiz. de' Profeſſ. del diſegno, Fiorenz. 1702. fol. pag. 113, 114.

(**) Saint-Gelais, Deſcription du Cabinet du Palais royal, pag. 159.

(***) Baldinucci, Notiz, &c. loco cit.

ronne, qu'il y a à Lincœping une académie avec ſept profeſſeurs, tandis que dans toute la ville il n'y a pas un ſeul artiſan ni un ſeul médecin. Cette obſervation pourroit ſans doute être priſe de même en mauvaiſe part; je ne crois cependant pas qu'on ait jamais ſongé à en faire des reproches à l'auteur.

Quant aux négligences qui ſe trouvent dans les ouvrages des artiſtes Grecs, je m'étois propoſé d'entrer dans quelques détails ſur ce ſujet à la première occaſion qui s'en préſenteroit. Les Grecs connoiſſoient une ſavante négligence, ainſi que le prouve ce que vous dites vous-même de la perdrix de Protogène, que ce peintre effaça enſuite tout-à-fait de ſon tableau (1). Mais le Jupiter de Phidias étoit exécuté ſuivant les conceptions les plus ſublimes qu'on puiſſe ſe former de la divinité, qui remplit tout l'eſpace de ſa préſence: la ſtatue de ce dieu reſſembloit à la Diſcorde, qui, ſelon Homère (2), porte ſa tête juſqu'aux cieux, pendant que ſes pieds foulent la terre. Elle étoit conçue auſſi ſuivant l'eſprit de ce paſſage ſublime & poétique de l'Ecriture-Sainte : » Qui eſt-ce qui peut le contenir? « On a néanmoins été aſſez équitable pour pardonner à Raphaël de pareilles libertés qu'il a priſes, en s'éloignant des convenances naturelles dans

(1) Strabo. Lib. XIV, p. 652. al. 965. l. 11.

(2) Il. Δ. v. 443.

ſon carton de la Pêche de Saint Pierre (1) ; on a même cherché à le juſtifier de ces négligences & à les trouver néceſſaires. La critique du Diomède de Dioſcoride, me paroît fondée ; cependant je ne crois pas avoir mérité les reproches que vous me faites à cet egard : l'attitude de cette figure, conſidérée en elle-même, ainſi que la nobleſſe de ſon contour, & la beauté de ſon expreſſion, offriront toujours un grand modèle à imiter pour nos artiſtes ; & ce n'eſt que ſous ces points de vue que j'ai voulu conſidérer le Diomède de Dioſcoride.

Mes Réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs dans la peinture & la ſculpture ont principalement pour objet quatre points : I. De la belle nature des Grecs. II. De la prééminence que méritent les productions des artiſtes de cette nation. III. De l'imitation des ouvrages des Grecs. IV. De la manière de penſer des Grecs dans les ouvrages de l'art, & particulièrement de l'allégorie.

J'ai cherché à donner à la première queſtion toute la probabilité dont elle eſt ſuſceptible ; car, malgré les citations multipliées que j'aurois pu faire à ce ſujet, il m'eut toujours été impoſſible de fournir des preuves ſatisfaiſantes. D'ailleurs, ce beau privilège des Grecs paroît devoir être moins attribué à la nature même & à l'influence du ciel, qu'à une éducation particulière à ce peuple.

---

(1) Richardſon, Eſſai, &c. p. 38, 39.

Cependant la ſituation heureuſe de la Grèce doit être regardée comme la cauſe première des belles formes qui diſtinguoient, en général, les Grecs des autres nations ; de même que l'influence du climat & la manière de ſe nourrir opéroient des nuances entre les différens peuples de la Grèce même, telle qu'étoit, par exemple, celle qu'on remarquoit entre les Athéniens (1) & leurs voiſins au-delà des monts.

Il eſt donc conſtant que la nature a, de tous tems, marqué les habitans de chaque contrée de la terre, tant les indigènes mêmes de ces pays, que les nouvelles colonies qui ont pu s'y établir, par des formes particulières du corps, des traits caractériſtiques de la phyſionomie, & une tournure d'eſprit qui leur eſt propre. C'eſt ainſi que les anciens Gaulois formoient une nation particulière, telle que l'a été depuis, en Germanie, celle des Francs leurs deſcendans : la fougue impétueuſe & la fureur aveugle que ces peuples montroient en attaquant l'ennemi, leur étoient déja auſſi funeſtes du tems de Céſar (2), qu'elles l'ont été à ces nations dans ces derniers ſiècles. Les Gaulois avoient encore d'autres qualités morales qui caractériſent de même aujourd'hui la nation Françoiſe ; & l'on ſait que l'empereur Julien (3) a obſervé que, de ſon tems, il y

(1) Cicer. de Fato, Cap. 4.
(2) Strabo. Lib. IV. p. 196. al. 299. l. 22.
(3) Miſopog. p. 342. l. 3.

avoit à Paris plus de danseurs que de citoyens.

Les Espagnols, au contraire, se sont toujours fait remarquer par leur prudence & par un certain phlegme qui rendirent aux Romains la conquête de leur pays si difficile (1).

Ne faut-il pas convenir que les Visigoths, les Maures & les autres peuples qui ont successivement accablé l'Espagne par leur multitude, ont tous pris le caractère des anciens Ibères? Pour se convaincre pleinement de la vérité de ces faits, on peut se servir de la comparaison qu'un écrivain célèbre (2) nous a donnée des qualités morales qui distinguoient anciennement quelques nations, avec celles qui les caractérisent aujourd'hui.

C'est avec la même puissance que le ciel & le climat de la Grèce doivent avoir influé sur les productions du peuple de ce pays; & cette influence doit avoir été en raison de la situation favorable de cette contrée. Une température (3) agréable avec un air pur & serein, y régnoient pendant toutes les saisons de l'année; & les vents doux de la mer venoient rafraîchir les îles heureuses de la mer Ionienne & les côtes maritimes du continent. C'étoit-là sans doute aussi la raison pourquoi toutes les villes du Péloponnèse étoient

(1) Strabo, Lib. III. p. 158. al. 238.

(2) Du Bos, Réflex. sur la Poësie & sur la Peinture, Tom. II. p. 144.

(3) Herodot. Lib. III. Cap. 106.

ſituées ſur le bord de la mer, ainſi que Ciceron (1) le prouve par les écrits de Dicéarque.

Il étoit donc naturel que les hommes reſſentiſſent les effets propices d'un climat ſi tempéré & ſi pur, ſous lequel les fruits de la terre acquièrent encore une plus parfaite maturité, & où les animaux parviennent à une perfection plus grande & ſe multiplient davantage. C'eſt ſous un ciel auſſi bénigne, dit Hippocrate (2), que la nature produit les créatures & les plantes les plus belles & les plus parfaites, & dont les qualités répondent à ces formes heureuſes. La Géorgie nous prouve ce fait : quel ciel plus pur, quel ſol plus fertile que ceux de ce pays ſi renommé par la beauté de ſes femmes (3) ? La qualité de l'eau ſeule a une telle influence ſur la forme humaine, que les Indiens prétendent (4) qu'il ne peut pas y avoir de belles femmes dans un pays où il y a de mauvaiſes eaux ; & l'oracle même attribue aux eaux de la fontaine Aréthuſe la qualité de rendre les hommes plus beaux (5).

Il me ſemble auſſi qu'on pourroit juger des belles femmes des Grecs par la beauté de leur langue.

---

(1) Cicer. ad Atticum, Lib. VI. ep. 2.

(2) Περὶ τοπων, p. 288. edit. Fœſii. Galenus ὅτι τὰ τῆς ψυχῆς ἤθη τοῖς τοῦ σώματος κράσεσιν ἕπεται. fol. 171. B. l. 43. edit. Aldin. Tom. I.

(3) Chardin, Voyage en Perſe, Tom. II. p. 127. & ſuiv.

(4) Journal des Savans, année 1685. avril. p. 153.

(5) Ap. Euſeb. Præpar. Evang. Lib. V. Cap. 29. p. 226. edit. Col.

langue. L'organe de la parole ſe reſſent chez tous les peuples de l'influence du climat : il y a, par exemple, des races, tels que les Troglodytes (1), qui paroiſſent plutôt ſiffler que parler. D'autres (2) parlent ſans remuer les lèvres ; & les Phliaſiens, peuple de la Grèce, avoient cet accent rauque que l'on reproche aujourd'hui aux Anglois (3).

Les peuples expoſés aux influences d'un climat rude ont auſſi la voix dure & forte ; & la nature y a ſagement pourvu en leur donnant un organe en état de produire des ſons fortement articulés.

Perſonne ne diſputera, je crois, à la langue Grecque la prééminence ſur toutes les autres langues connues : je ne parle pas ici de ſa richeſſe, mais de ſon harmonie. On ſait que toutes les langues du Nord ſont chargées de conſonnes (4), qui leur donnent une certaine dureté ; la langue Grecque, au contraire, eſt ſi riche en voyelles, que chaque conſonne a pour ainſi dire la ſienne, qui ſert à en adoucir le ſon ; mais il ſe trouve rarement auſſi deux voyelles à côté d'une conſonne, afin d'éviter qu'on n'en

---

(1) Plin. Hiſt. Nat. Lib. V. Cap. 8.

(2) Lahontan. Memoir. Tom. II. p. 127. Conf. Wœldike de Lingua Groëland. p. 144 & ſeq. Act. Hafn. Tom. II.

(3) Clarmont de aëre, locis & aquis Angliæ. Lond. 1672.

(4) Wottom's, Refl. upon antient & modern Learning. pag. 4. Pope's, Lett. to M. Walsh, Pope's correſp. Tom. I. p. 74.

confonde enſemble le ſon par leur conjonction. La douceur de la langue ne permet pas non plus qu'une ſyllabe finiſſe par l'une de ces trois lettres Θ, Φ, X, dont le ſon eſt rude; il étoit même permis de tranſporter les lettres quand on pouvoit par ce moyen adoucir le ſon des mots. On ne peut pas m'objecter ici quelques mots dont le ſon paroît déſagréable, parce que la vraie prononciation de la langue Grecque nous eſt aujourd'hui auſſi peu connue que celle de la langue Latine. Tous ces avantages concouroient donc à rendre la langue Grecque harmonieuſe, coulante & ſonore, à en varier l'accent, en facilitant en même tems l'accouplement des mots, dans lequel aucune autre langue ne l'a encore pu imiter. Je ne parlerai point ici des ſyllabes longues & brèves, qu'on pouvoit faire ſentir même dans le diſcours ordinaire : beauté dont nos langues modernes ne ſont pas ſuſceptibles. N'y a-t-il donc pas quelque raiſon de croire que c'eſt la langue Grecque qu'Homère a voulu déſigner par le langage des dieux, & que c'eſt à la langue Phrygienne qu'il fait alluſion en parlant du langage des hommes, ainſi qu'il s'exprime dans ſon Iliade (1).

C'eſt auſſi cette abondance de voyelles qui rendoit principalement la langue Grecque plus propre que toutes les autres langues connues,

(1) Lakemacher. Obſerv. philolog. P. III. Obſerv. 4. p. 250 & ſeq.

à former des onomatopées, c'eſt-à-dire, à exprimer par le ſon des mots & par leur accouplement, l'image de la choſe qu'on a à repréſenter. On connoît deux vers d'Homère (1) qui, par le ſon des mots, plutôt que par ces mots mêmes, rendent ſenſible le décochement de la flèche que Pandarus tira ſur Menelas, ainſi que ſa viteſſe à parcourir l'air, ſa force diminuée en pénétrant dans le bouclier de ce prince, ſa lenteur à le traverſer, & ſon action enfin amortie. L'on croit réellement voir décocher la flèche, l'entendre parcourir l'air en ſifflant, & pénétrer dans le bouclier de Menelas.

De ce même genre eſt le tableau de l'armée des Myrmidons d'Achille (2) qui ſe tenoient collés bouclier contre bouclier, caſque contre caſque, & homme contre homme : un ſeul vers contient cette deſcription qu'il eſt impoſſible d'imiter, & qu'il faut lire dans l'original même pour en connoître toutes les beautés. On ſe formeroit néanmoins une fauſſe idée de la langue Grecque, ſi on ſe la repréſentoit comme un tranquille ruiſſeau, dont l'eau coule ſans former le moindre murmure : comparaiſon dont on s'eſt ſervi pour faire connoître le ſtyle de Platon (3) ; elle devient au contraire, quand on le veut, un tor-

(1) Iliad. δ. v. 135.

(2) Iliad. π. v. 215.

(3) Longin. περὶ ὕψ. ſect. 13. §. 1.

rent impétueux, & peut s'élever avec les vents qui emportèrent la voile du vaiſſeau d'Ulyſſe ; le ſon des mots (1), après nous avoir fait entendre ſucceſſivement quelques coups de vent qui rompent & emportent cette voile, nous la repréſente tombante en mille pièces. Mais il eſt vrai que, ſans cette image deſcriptive, ſi naturelle & ſi ſenſible, le ſon des mots (2) en doit paroître dur & déſagréable à l'oreille.

Une telle langue exigeoit par conſéquent des organes vifs, délicats & flexibles, pour leſquels n'étoient pas faites les autres langues, pas même la langue Latine ; de manière qu'un père Grec de l'égliſe (3) ſe plaint de ce que les loix Romaines étoient écrites en une langue barbare, qui déchiroit l'oreille.

Or, ſi la nature a été auſſi favorable aux Grecs dans la conſtruction générale du corps, qu'elle l'a été dans l'organe de la voix, il faudra convenir que ce peuple étoit pétri de la matière la plus pure : ſes nerfs & ſes muſcles étoient d'une ſenſibilité & d'une élaſticité ſingulières, qui ſervoient infiniment à faciliter les mouvemens flexibles & gracieux du corps, dont toutes les attitudes étoient marquées par une ſoupleſſe & une agilité qui charmoient les yeux, & que relevoit

---

(1) Odyſſ. ί. v. 71. Confer. Iliad. γ'. v. 363. & Euſtath. ad h. l. p. 424. l. 10. edit. Rom.

(2) Euſtath. l. c. Conf. id. ad Iliad. έ. p. 519. l. 43.

(3) Gregor. Thaumat. Orat. paneg. ad Origenem. p. 49. l. 43.

encore une physionomie agréable & spirituelle. Il faut se représenter des hommes dont le corps n'étoit ni trop grêle ni trop chargé d'embonpoint: la maigreur & la trop grande plénitude déplaisoient également aux yeux des Grecs, & l'on sait que leurs poëtes ont tourné ces défauts en ridicule dans un Cinésias (1), dans un Philetas (2) & dans un Agoracrite (3).

Cette idée de la nature des Grecs pourroit faire croire peut-être que c'étoit une nation efféminée, que l'usage précoce & continuel des plaisirs énervoit encore. On peut néanmoins les laver, en quelque sorte, de cette accusation, par la défense que Périclès employa en faveur des Athéniens contre Lacédémone, relativement à leurs mœurs; si toutefois on peut appliquer ici ce panégyrique à la nation en général, car on sait que les mœurs des Spartiates différoient dans tous les points de ceux des autres Grecs. » Les Spartiates, dit Périclès (4), cherchent à » endurcir la jeunesse dans les travaux par de » pénibles exercices qui sont au dessus de ses » forces; mais la nôtre, quoique élevée dans » une certaine indolence, n'affronte pas les dan- » gers avec moins de vigueur; & quoique nous

(1) Aristoph. Ran. v. 1485.

(2) Athen. Deipnos. Lib. XII. Cap. 13. Ælian. Var. Hist. Lib. IX. Cap. 14.

(3) Aristoph. Equit.

(4) Thucyd. Lib. II. Cap. 39.

» allions à la guerre plutôt volontairement que » par contrainte, le péril ne nous fait pas plus » de peur qu'à eux ; & quand nous y sommes, » nous nous en tirons aussi bien que ceux qui » y ont été nourris toute leur vie. Nous aimons » la politesse sans faire cas du luxe, & philoso- » phons sans oisiveté ; en un mot, nous sommes » naturellement disposés pour les grandes entre- » prises & les belles actions «.

Qu'on ne pense pas néanmoins que je prétende que tous les Grecs en général fussent également doués de la beauté : nous savons que parmi les Grecs qui firent le siège de Troie il y eut un Thersite. Mais on ne peut pas nier non plus que c'est dans les contrées où les arts ont fleuri, que la nature a produit les plus beaux hommes. Thèbes étoit situé sous un ciel épais (1), & ses habitans étoient massifs, lourds & robustes (2), ainsi qu'Hippocrate (3) l'a remarqué de tous les peuples qui habitent des contrées marécageuses & humides. Les anciens mêmes avoient déja observé, qu'excepté Pindare, Thèbes n'a produit aucun poëte ni aucun savant, de même que Sparte n'a donné naissance qu'au seul Alcmandre. L'Attique, au contraire, étoit située sous un ciel doux & serein, dont l'heureuse influence échauffoit des ames sensibles renfermées

(1) Hor. Lib. II. ep. 1. v. 244.

(2) Cicer. de Fato. c. 4.

(3) Περὶ τόπων. p. 204.

dans des corps bien conformés, ainſi qu'on le dit des Athéniens (1); & Athènes étoit le ſiège principal des arts. Cette même réflexion peut être appliquée à Sicyone, à Corinthe, à Rhodes, à Ephèſe, &c. villes qui étoient toutes, comme on ſait, les écoles des artiſtes, & où ils ne manquoient ſans doute pas non plus de beaux modèles. Je prends comme une plaiſanterie le paſſage de votre lettre où vous citez le témoignage d'Ariſtophane (2) ſur un défaut naturel aux Athéniens. La raillerie du poète Grec eſt fondée ſur une fable de Théſée. Au reſte, les peuples de l'Attique regardoient comme une beauté d'avoir peu fournies de chair les parties du corps ſur leſquelles

Sedet æternumque ſedebit
Infelix Theſeus, VIRG.

On dit que ce ne fut qu'au détriment de la partie poſtérieure du corps dont il eſt ici queſtion, que Théſée fut délivré par Hercule de la priſon où le tenoient les Theſprotes, & que c'eſt de lui que ſes deſcendans tenoient ce défaut (3). Tous ceux qui ſe trouvoient ainſi conformés pouvoient ſe vanter de deſcendre en ligne directe de Théſée; de même que ceux qui, en naiſſant, avoient ſur le corps un ſigne en forme de lance (4),

(1) Cicer. de Orator. c. 8. Conf. Dicæarch. Geogr. edit. H. Steph. c. 2. p. 16.

(2) Nubes. v. 1365.

(3) Schol. ad Ariſtoph. Nub. v. 1010.

(4) Plutarch. de ſera num. vindict. p. 563. l. 9.

étoient regardés comme les defcendans de Spartis. On voit auffi que les artiftes Grecs ont imité à cette partie du corps l'économie que la nature y avoit employée chez eux.

C'eft néanmoins dans la Grèce même que s'eft toujours trouvée cette partie de la nation envers laquelle la nature s'eft montrée fi libérale, mais fans profufion. Leurs colonies dans les pays étrangers ont eu, à peu près, le même fort que leur éloquence, toutes les fois qu'elle a quitté le territoire de la Grèce. » Sitôt que l'éloquence, » dit Ciceron (1), eut paffé du port du Pyrée » dans les autres pays, elle parcourut toutes les » îles, & s'étendit tellement dans toute l'Afie, » qu'elle prit la teinture des mœurs étrangères; » en forte qu'elle dégénéra de cette pureté du » fel Attique, qu'elle en perdit le bon goût, & » défapprit prefqu'à parler «.

Les Ioniens que Nileus, après le retour des Heraclides, conduifit de Grèce en Afie, y devinrent, fous un ciel plus chaud, plus adonnés encore aux plaifirs & à la volupté. Leur langue avoit, à caufe du grand nombre de voyelles accumulées dans un mot, quelque chofe de plus agréable & de plus flatteur encore que celle des autres Grecs. Les mœurs des îles voifines, fituées fous un même climat, ne différoient en rien de celles des Ioniens. Une feule médaille de l'île de

(1) Cicer. de Orat.

Lesbos (1) peut nous en ſervir ici de preuve. Ces peuples doivent avoir dégénéré auſſi, en quelque ſorte, de leurs ancêtres dans la nature & les formes du corps.

Une plus grande dégradation encore doit avoir eu lieu dans les colonies qui ſe trouvoient à une plus grande diſtance de la mère-patrie. Les colons qu'on établit à Pithicuſſa, en Afrique, y adorèrent les ſinges avec autant de fanatiſme que les indigènes du pays; ils pouſſèrent même cette folie au point de donner à leurs enfans les noms de ces animaux (2).

Les habitans actuels de la Grèce doivent être regardés comme un métal dégradé par le mélange de pluſieurs autres métaux, mais dont on peut néanmoins encore reconnoître la maſſe principale. La barbarie y a étouffé juſqu'au germe des ſciences & des arts, & une profonde ignorance couvre toute cette belle contrée. L'éducation, le courage, les mœurs s'y trouvent ſous le régime d'un ſceptre de fer, & l'ombre même de la liberté y a diſparu. Les monumens de l'antiquité y ſont de plus en plus mutilés, même en partie enlevés; & l'on voit aujourd'hui dans les jardins de l'Angleterre des colonnes du temple d'Apollon à Délos (3). La nature même de ce beau pays a perdu, pour ainſi dire, toute

(1) Goltz. Tom. II. Cap. 14.

(2) Diod. Sic. Lib. XX. p. 763. al. 449.

(3) Stukely's Itinerar. III. p. 32.

ſon énergie & ſa première forme. Les plantes de l'île de Crête (1) étoient anciennement préférées pour leurs vertus, à celles de toutes les autres parties du monde; & maintenant on ne trouve plus ſur les bords des rivières & des ruiſſeaux, où l'on alloit les cueillir, que des herbes ſauvages & des plantes paraſites ou abatardies. Et comment cela pourroit-il être autrement (2), puiſque des contrées entières, telle, par exemple, que l'île de Samos, qui ſoutint par mer une guerre longue & coûteuſe contre les Athéniens (3), ne forment plus aujourd'hui que de vaſtes déſerts?

Mais malgré ces révolutions & le triſte aſpect actuel du local de ces pays; malgré les obſtacles que les bois & les brouſſailles qui couvrent les côtes y forment à la libre circulation de l'air; malgré la privation de toutes les commodités de la vie; on ne peut diſconvenir que les Grecs qui habitent ces îles ne ſoient encore privilégiés de pluſieurs dons de la nature qui diſtinguoient leurs ancêtres. Les habitans de quelques îles (dans leſquelles on trouve aujourd'hui plus de Grecs que ſur le continent) même dans l'Aſie mineure, ſont encore, ſuivant le témoignage des voya-

---

(1) Theophraſt. Hiſt. plant. Lib. IX. Cap. 16. p. 1131. l. 7. edit. Amſt. 1644. fol. Galien, de Antidot. 1. fol. 63. B. l. 28. Id. de Theriac. ad Piſon. fol. 85. A. l. 20.

(2) Tournefort, Voyages Lett. 1. p. 10. edit. Amſt.

(3) Belon, Obſerv. Liv. II. Chap. 9. p. 151.

geurs (1), la plus belle race d'hommes qu'on connoiſſe, & les femmes ſur-tout y ſont d'une grande beauté.

On rencontre auſſi encore dans toute l'Attique des veſtiges de l'hoſpitalité qui faiſoit anciennement une des qualités caractériſtiques de ce peuple (2). Tous les bergers & tous les ouvriers de la campagne vinrent ſaluer Spon & Wheler (3), & tâchèrent de les prévenir dans tous leurs deſirs. On y remarque dans tous les individus un eſprit fin & délié, & une grande aptitude à tout apprendre & à tout imiter (4).

Il y a des écrivains qui penſent que les exercices du corps commencés de trop bonne heure par la jeuneſſe Grecque, ont plutôt dû nuire à ſes belles formes, qu'elles n'y ont été favorables; & que la tenſion trop violente des nerfs & des muſcles, au lieu de donner à leurs jeunes membres des contours doux & gracieux, les rendoient carrés & athlétiques. On trouvera la réponſe à cette objection dans le caractère de la nation même : la manière de penſer & d'agir des Grecs étoit aiſée & naturelle ; ils faiſoient tout, dit Periclès, avec une certaine nonchalance; & l'on peut, d'après quelques dialogues

(1) Belon, Obſerv. Liv. III. Chap. 34. p. 350. b. Corn. le Brun, Voyages. fol. p. 169.

(2) Dicæarch. Geogr. Chap. 1. p. 1.

(3) Voyage de Spon & Wheler, Tom. II. p. 75, 76.

(4) Wheler's, Journey into Græce, p. 347.

de Platon (1), ſe former une idée de la gaieté & du plaiſir avec leſquels la jeuneſſe rempliſſoit ſes exercices dans les gymnaſes : voilà ſans doute pourquoi ce philoſophe conſeille, dans ſa République (2), aux vieillards d'y aller, pour ſe rappeler, dit-il, les plaiſirs de leurs jeunes années.

C'étoit au lever du ſoleil qu'on commençoit ordinairement (3) ces exercices ; & il arrivoit ſouvent que Socrate alloit viſiter les gymnaſes à cette heure. Ils choiſiſſoient cette partie du jour, pour ne pas s'énerver pendant les grandes chaleurs ; & ils n'avoient pas plutôt ôté leurs vêtemens qu'on frottoit leur corps d'huile, mais de la belle huile de l'Attique, tant pour ſe garantir de l'air vif du matin (ce qu'on faiſoit auſſi pendant les grands froids (4),) que pour empêcher qu'une tranſpiration trop abondante ne vînt à affoiblir le corps (5). On prétend même que cette huile avoit la propriété de le fortifier (6). Quand ces exercices étoient finis, ils alloient prendre le bain, dans lequel on frottoit

(1) Conf. Lyſis, p. 499. edit. Frf. 1602.

(2) Plato de Republ.

(3) Plato, de Leg. Lib. VII. p. 892. l. 30. 36. Conf. Petiti Leg. Att. p. 296. Maittaire Marm. Arundell. p. 483. Gronov. ad Plauti Bacchid. v. ante ſolem exorientem.

(4) Galen. de ſimpl. Medic. facult. Lib. II. Cap. 5. fol. 9. A. Opp. Tom. II. Frontin. Stratag. Lib. I. Cap. 7.

(5) Lucian. de Gymnaſ. p. 907. Opp. Tom. II. edit. Reitz.

(6) Dionyſ. Halic. Art. Rhet. Cap. 1. §. 6. de vi dicendi in Demoſth. Cap. 29. ed. Oxon.

de nouveau le corps avec de l'huile ; Homère dit (1) qu'un homme qui ſort ainſi frais du bain, paroît d'une taille plus haute, plus robuſte, & qu'il reſſemble aux dieux immortels.

On peut ſe repréſenter diſtinctement les différentes eſpèces & les différens degrés de lutte des anciens, par un vaſe cinéraire (2) qu'a poſſédé Charles Patin, & qu'il conjecture avoir ſervi à renfermer les cendres d'un athlète.

S'il eſt vrai que les Grecs aient toujours marché nu-pieds, ainſi qu'ils ont repréſenté eux-mêmes les hommes des tems héroïques (3) ; ou s'ils n'ont fait uſage que de la ſandale, comme on le croit en général, il faut néceſſairement que la forme de leurs pieds ait été fort dégradée. Il ſemble néanmoins que ce peuple a employé plus de ſoin que nous à couvrir & à orner les pieds, puiſqu'ils avoient plus de dix noms différens pour déſigner des ſouliers (4).

La ceinture que les athlètes portoient autour des reins dans les jeux publics, leur fut ôtée, même avant le tems que les arts commencèrent à fleurir dans la Grèce (5) ; & cette parfaite nudité ne put qu'être utile aux artiſtes. J'ai

---

(1) Odyſſ. τ'. v. 230.

(2) Patin, Numiſm. Imp. p. 160.

(3) Philoſtrat. Epiſt. 22. p. 922, Conf. Macrob. Saturn. Lib. V. Cap. 18. p. 357. edit. Lond. 1694. 8. Hygin. fab. 12.

(4) *Voyez* Arbuthnot's Tables of antient coins. Chap. 6. p. 116.

(5) Thucyd. Lib. I. Cap. 6. Euſtath. ad Il. ψ. p. 1324. l. 16.

pensé, au reste, qu'en parlant de la nourriture des athlètes aux jeux scéniques de la Grèce, dans les tems les plus reculés, il valoit mieux que je me servisse du terme général de laitage, que de ne parler que du fromage mou en particulier.

Je me rappelle aussi le reproche que vous me faites, d'avoir avancé que, dans les premiers siècles de l'église, on baptisoit les personnes des deux sexes, en les plongeant indistinctement dans les mêmes eaux. Je cite ici en note mes témoins (1); car je ne puis pas entrer dans des détails minutieux sur tous les points.

Je ne sais si je dois me contenter des conjectures que j'ai avancées sur la belle nature des anciens Grecs : j'ajouterai seulement ici, que Charmoleos, jeune homme de Mégare, dont chaque baiser (2) étoit estimé deux talens, doit nécessairement avoir été digne de servir de modèle d'un Apollon; & les artistes pouvoient voir tous les jours pendant quelques heures, à leur gré, ce Charmoleos, ainsi qu'Alcibiade, Charmidès & Adimanthe (3). Mais vous voulez, au contraire, que les artistes de Paris se contentent

---

(1) Cyrilli Hierof. Catech. Myftag. II. Cap. 2, 3, 4. p. 284, 85. edit. Th. Milles, Oxon. 1703. fol. Jof. Vicecomitis Obferv. de Antiq. Baptifmi ritibus. Lib. IV. Cap. 10. p. 286—289. Binghami Orig. Ecclef. Tom. IV. Lib. XI. Cap. 11. Godeau, Hift. de l'Eglife, Tom. I. Liv. III. p. 623.

(2) Lucian. Dial. Mort. X. §. 3.

(3) Lucian. Navig. Cap. 2. p. 248.

d'étudier les jeux des enfans ; ſans ſonger que les parties les plus ſaillantes du corps, qu'on apperçoit chez les perſonnes qui nagent, peuvent ſe voir à chaque moment entièrement nues, ſans aller ſur les bords de la Seine. Il me ſemble auſſi que ceux qui prétendent trouver plus de beauté & de perfection dans les François en général, que les Grecs n'en découvrirent dans leur Alcibiade (1), jugent d'une manière fort inconſidérée.

Ce que je viens de dire, peut ſervir auſſi de réponſe à ce que vous avancez dans votre lettre, touchant le deſſin plus angulaire à donner, ſuivant votre académie, à certaines parties du corps, que ne le faiſoient les anciens. Les Grecs & leurs artiſtes furent aſſez heureux pour avoir des modèles doués d'une belle plénitude juvenile ; & comme les os des mains de quelques ſtatues Grecques ſont deſſinés aſſez angulairement (forme qu'on ne remarque pas aux autres parties du corps, dont vous faites mention dans votre lettre) il eſt probable que la nature des Grecs étoit ainſi conformée. On n'apperçoit point au fameux Gladiateur de la *villa* Borghèſe, du ciſeau d'Agaſias d'Ephèſe (2), cette forme

---

(1) De la Chambre, Diſcours où il eſt prouvé que les François ſont les plus capables de tous les peuples de la perfection de l'éloquence, p. 15.

(2) Suivant Leſſing, dans ſon *Laocoon, ou des limites de la peinture & de la ſculpture, page 284—288,* cette ſtatue ne repréſente pas un Gladiateur, mais Chabrias, général Athénien. *Note du Traduct.*

angulaire, ni ces os fortement indiqués aux endroits où les modernes les placent ſi arbitrairement ; on les voit, au contraire, là où ils ſe trouvent auſſi à d'autres ſtatues Grecques. Ce Gladiateur étoit ſans doute une de ces ſtatues qu'on plaçoit anciennement dans le cirque où ſe tenoient les grands jeux ſcéniques de la Grèce, en l'honneur des athlètes qui avoient été vainqueurs au pugilat. Ces ſtatues devoient être exécutées exactement dans la même attitude dans laquelle le vainqueur avoit mérité le prix ; & les athlothètes ou juges (1) des jeux olympiques étoient obligés de bien obſerver cette attitude : ne faut-il donc pas en conclure que les artiſtes copioient fidèlement la nature (2) ?

Pluſieurs écrivains ont déja traité le ſecond & le troiſième point de mon écrit : mon deſſein étoit de parler, en peu de mots, de la préférence que méritent les ouvrages des anciens Grecs, & de la manière dont il faut les imiter. Pour convaincre les artiſtes de nos jours de ces vérités, il ſeroit néceſſaire d'accumuler pluſieurs

(1) Lucian. pro imagin. p. 490. edit. Reitz, Tom. II.

(2) Pline dit : *Ex membris ipſorum ſimilitudine expreſſa* ; ce que M. Poinſinet a traduit : « Et ceux qui étoient trois fois vainqueurs, » on leur fondoit une ſtatue dont le creux avoit été exactement » calqué & moulé ſur toute leur perſonne ». M. Falconet penſe que le mot *exprimere* dont Pline ſe ſert ici eſt trop général pour l'appliquer à l'idée d'un moule, tandis qu'il peut donner celle d'exprimer la reſſemblance exacte des diverſes parties du corps, par leurs formes & leurs meſures, ſoit en deſſinant, ſoit en peignant, ſoit en modelant. *Note du Traducteur.*

preuves,

preuves, & de les inſtruire de certaines connoiſſances préliminaires ; tandis que le jugement de quelques écrivains ſur les anciens ouvrages de l'art n'eſt pas mieux digéré que pluſieurs critiques qu'on a faites de leurs écrits. Peut-on eſpérer, par exemple, qu'un écrivain qui a voulu parler de tous les arts en général, quoiqu'il en eût des notions aſſez peu ſûres, pour avancer que le ſtyle de Thucydide eſt ſimple & clair (1), tandis que Ciceron même (2) le trouve obſcur à cauſe de ſon laconiſme & de ſa profondeur ; peut-on eſpérer, dis-je, qu'un pareil juge puiſſe prononcer avec connoiſſance de cauſe ſur les anciens ouvrages de l'art chez les Grecs ? Un autre écrivain (3) paroît avoir connu auſſi peu Diodore de Sicile, puiſqu'il aſſure que cet hiſtorien a affecté un ſtyle fleuri. D'autres s'arrêtent à admirer dans les anciens ouvrages de l'art, ce qui ne mérite aucune attention. » C'eſt, dit un voyageur moderne (4), le lien par lequel Dircé eſt attachée au Taureau, que les connoiſſeurs admirent le plus au magnifique & célèbre groupe connu ſous le nom de Taureau de Farnèſe «.

Ah miſer ! ægrota putruit cui mente ſalillum.

---

(1) Conſidérations ſur les révolutions des arts. Paris, 1755. pag. 33.

(2) Cicer. Brut. Cap. 7 & 83.

(3) Pagi, Diſcours ſur l'Hiſtoire Grecque, p. 45.

(4) Nouveau Voyage de Hollande, d'Allemagne, de Suiſſe & d'Italie, par M. de Blainville.

Je conviens volontiers des parties brillantes de quelques artiſtes modernes que vous oppoſez, dans votre lettre, aux anciens; mais ne faut-il pas avouer auſſi que c'eſt en imitant les anciens que les modernes ſont parvenus au degré de perfection qui les diſtingue? & n'eſt-il pas facile de prouver que c'eſt pour avoir négligé ces grands modèles que la plupart de nos artiſtes ſont tombés dans les défauts qu'on leur reproche? & ce n'eſt que de ces derniers que j'ai voulu parler.

Pour ce qui eſt des contours du corps, il paroît que c'eſt l'étude de la nature, à laquelle le Bernin s'eſt appliqué dans l'âge mûr, qui a détourné ce grand artiſte de la belle forme. Sa ſtatue de la Charité au tombeau du Pape Urbain VIII, eſt trop maſſive & trop chargée de chair (1); & la ſtatue qui repréſente cette même vertu, au tombeau d'Alexandre VII, eſt, dit-on, abſolument mauvaiſe. Quoi qu'il en ſoit, au reſte, de ces ouvrages, il eſt certain qu'on n'a pas pu employer la ſtatue équeſtre de Louis XIV, à laquelle le Bernin a travaillé pendant quinze ans, & qui a coûté des ſommes conſidérables. Le monarque étoit repréſenté montant la colline de la gloire: l'attitude du héros & celle du cheval étoit trop forcée & trop chargée. On fit enſuite de ce groupe un Curtius qui ſe précipite dans le gouffre, & qu'on voyoit autrefois au jardin

(1) Richardſon's Account, &c. p. 294. 95.

des Tuileries. L'étude la plus attentive de la nature ſeule ſuffit donc auſſi peu pour parvenir à la connoiſſance du beau, que l'étude de l'anatomie eſt peu ſuffiſante pour nous inſtruire des attitudes heureuſes & agréables du corps. Laireſſe, ainſi qu'il nous le dit lui-même, a étudié ces attitudes ſur le ſquelette du célèbre Bidloo ; & l'on remarque néanmoins que ſes figures ſont quelquefois trop courtes. La bonne école Romaine pèche rarement par ce défaut, quoiqu'on ne puiſſe pas nier que la Vénus de Raphaël, dans le Feſtin des Dieux, ne ſoit trop lourde ; & je me garderai bien de prendre la défenſe de ce grand homme ſur ce même défaut qu'on remarque dans ſon Maſſacre des Innocens, gravé par Marc-Antoine, ainſi qu'on a entrepris de le faire dans un écrit ſingulier ſur la peinture (1). Les figures de femmes de ce tableau ont le ſein trop fourni, tandis que les figures des bourreaux ſont décharnées & paroiſſent étiques. On préſume que le but de ce peintre a été d'inſpirer, par ce contraſte, une plus grande averſion pour ces aſſaſſins. Il ne faut cependant pas tout admirer aveuglément : le ſoleil même a ſes taches.

Qu'on imite Raphaël dans ſon meilleur tems, & l'on n'aura pas beſoin d'apologiſte. Au reſte, Parrhaſius & Zeuxis, que vous citez dans votre lettre à ce ſujet & pour la défenſe des formes

(1) Chambray, Idée de la Peinture, p. 46. au Mans, 1662, in-4°.

Flamandes en général, n'ont rien de commun avec cela. Vous y éclairciſſez, à la vérité, le paſſage de Pline (1) concernant Parrhaſius, dans le ſens que vous le citez, ſavoir (2), » que ce » peintre, en voulant éviter le lourd, eſt tombé » dans la ſéchereſſe & la petite manière «. Cependant comme il faut ſuppoſer, avant tout, que Pline raiſonne d'une manière conſéquente, & qu'il n'a ſans doute pas voulu ſe contredire lui-même, on doit comparer ce jugement avec celui où il donne, un peu plus haut, la palme à Parrhaſius pour le trait extérieur, c'eſt-à-dire, pour les contours du corps. Voici les propres mots de Pline : » Cependant, quand on compare » Parrhaſius à lui-même, il paroît avoir réuſſi » moins heureuſement à exprimer le *milieu* des » corps (3) «. Il eſt néanmoins difficile de ſa-

(1) Pline, Hiſt. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10.

(2) Durand, Extrait de l'Hiſt. de la Peinture de Pline, p. 56.

(3) *Minor tamen videtur, ſibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis* (*Plin. Hiſt. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10*). M. le Comte de Caylus a traduit : » Il mettoit trop de *ſéchereſſe* & de *petite* » *manière* dans les *détails* du corps «. M. Falconet qui traduit le *mediis corporibus*, par le *milieu des corps*, critique la traduction de M. le Comte de Caylus ; il remarque que la *ſéchereſſe* & la *petite manière* ne ſont point les défauts d'un peintre qui ſait donner du gras & du tournant à ſes contours. Il ajoute qu'un peintre qui auroit traduit & voulu interpréter ce paſſage de Pline, auroit dit, » que Parrhaſius mettoit trop de molleſſe, trop de peſanteur dans » le milieu des corps «. Nous avons cru devoir citer ces différentes manières d'interpréter le paſſage de Pline dont il s'agit ici, à cauſe du mot *milieu* que nous avons traduit littéralement de l'allemand, pour rendre le *mediis corporibus* de Pline, ſur l'interprétation duquel M. Winckelmann même ne paroît pas certain. *Note du Trad.*

voir ce qu'il faut entendre par le milieu des corps; peut-être ſont-ce les parties du corps renfermées dans la ligne extérieure ou le contour. Cependant un deſſinateur doit connoître & pouvoir rendre ſes figures ſous tous les points de vue & dans tous les aſpects poſſibles; & ce qui, dans la première attitude, ſemble ſe trouver renfermé dans le contour en queſtion, forme, dans un autre aſpect, cette ligne du contour même. On ne peut donc pas dire qu'il y ait pour le deſſinateur un milieu ou des parties intérieures des corps (car je ne parle point ici du milieu des corps); chaque muſcle appartient à ſon contour extérieur, mais non pas le contour des parties qui ſe trouvent renfermées dans ce contour général. Il ne s'agit donc pas du tout ici d'un contour qui décide du lourd ou de la ſéchereſſe des figures. Il ſe pourroit que Parrhaſius n'eût point été verſé dans l'entente du clair-obſcur, & qu'il n'eût pas ſu donner aux parties renfermées dans le contour, le relief & le tournant néceſſaires; voilà ce que Pline a ſans doute entendu par *le milieu des corps*, ou les *parties intérieures des corps;* & c'eſt la ſeule explication que l'on puiſſe donner, je penſe, au paſſage de cet écrivain. Il ſe pourroit auſſi qu'il fût arrivé à Parrhaſius ce qu'on rapporte du célèbre la Fage, qu'on regarde, avec raiſon, comme un des plus grands deſſinateurs; mais qui gâtoit ſon deſſin chaque fois qu'il prenoit la palette & qu'il vouloit pein-

dre. Le mot *moins* dont ſe ſert Pline n'a donc point pour objet le contour. Il me ſemble qu'outre les qualités que le paſſage de Pline, que nous venons de citer, donne, ſuivant notre interprétation, aux ouvrages de Parrhaſius, le contour des figures doit avoir été moëlleux & fondu dans le fond du tableau; qualité qu'on ne trouve pas dans la plus grande partie des peintures anciennes qui nous ſont parvenues, ni dans les ouvrages des maîtres modernes du ſeizième ſiècle, dont les contours des figures ſont durs & ſecs, de manière que ces figures ſemblent, pour ainſi dire, découpées du tableau. Cependant ce contour moëlleux & fondu ne ſuffiſoit pas pour donner aux figures de Parrhaſius la rondeur & le tournant néceſſaires, parce qu'il ignoroit l'entente du clair-obſcur; de ſorte que c'eſt dans cette partie qu'on peut dire que cet artiſte fut au deſſous de lui-même. Et ſi véritablement Parrhaſius a été ſi grand dans la partie du contour, il me paroît auſſi impoſſible qu'il ſoit tombé dans le ſec & le dur, que dans le lourd & l'épais.

Quant aux figures de femmes de Zeuxis, auxquelles ce peintre a donné, dit-on, d'après l'idée d'Homère, une nature forte & vigoureuſe; on ne peut pas en conclure, comme vous le faites, qu'il les ait peintes dans la manière de Rubens, c'eſt-à-dire, épaiſſes & chargées de chair. Il eſt à croire que l'éducation que le beau ſexe rece-

voit à Lacédémone donnoit aux femmes une certaine forme héroïque, qui reſſembloit, plus ou moins, à celle des jeunes héros de cette nation guerrière ; & c'étoient néanmoins, ſuivant le témoignage de toute l'antiquité, les plus belles femmes de la Grèce : c'eſt donc d'après ces beaux modèles de Sparte qu'on doit ſe former une idée de l'Hélène de Théocrite (1).

Je doute beaucoup auſſi que Jacques Jordans, de qui vous vous êtes déclaré le zélé défenſeur, ait eu ſon pareil parmi les peintres Grecs, & je penſe pouvoir appuyer par de bonnes preuves, ce que j'ai dit au ſujet de ce grand coloriſte. Je ſais que M. d'Argenville (2) s'eſt occupé à recueillir avec ſoin tous les jugemens prononcés ſur le mérite de Jordans; mais cette compilation ne ſert pas toujours à prouver le goût de cet écrivain, ni ſes connoiſſances de l'art.

La vue des chefs-d'œuvre de la galerie des tableaux de Dreſde, dont l'entrée eſt ouverte à tout le monde, eſt plus utile, & prouve davantage, ſelon moi, que le jugement péremptoire d'un écrivain ſuperficiel ; & j'en appelle à la Préſentation au temple & au Diogène du maître en queſtion. Ce jugement ſur le Jordans a cependant beſoin de quelques éclairciſſemens, du moins relativement à la vérité, dont l'idée

---

(1) Idyll. 18. v. 29.

(2) Abrégé de la Vie des Peintres, Tom. II.

générale doit se trouver aussi dans les ouvrages de l'art ; & suivant cette vérité, le jugement dont il s'agit ici est une énigme : le seul sens possible qu'on pourroit y donner seroit celui-ci.

Rubens, comme Homère, a créé des tableaux d'après les conceptions de son génie fertile & inépuisable ; il est riche jusqu'à la prodigalité ; il a, comme le poëte Grec, cherché le merveilleux, tant dans la partie poétique & pittoresque de son art en général, que dans la composition & le clair-obscur en particulier. Il a su placer ses figures dans des jours distribués d'une manière nouvelle & inconnue avant lui ; & ces jours, rassemblés sur la principale masse du tableau, y sont poussés à un plus haut degré de force que dans la nature, ce qui répand beaucoup de vie sur ses ouvrages, & leur donne un caractère singulier qui plaît. Le Jordans, dont le génie étoit médiocre, ne peut en aucune façon être comparé à Rubens, son maître, dans la partie sublime de la peinture, n'ayant jamais pu s'élever au dessus de la nature actuelle, qu'il a toujours servilement copiée ; mais si par cette servile imitation on parvient à un plus grand degré de verité, il faudra avouer alors que son pinceau est plus vrai que celui de Rubens, car il a peint la nature telle qu'elle s'est présentée à ses yeux.

Si les chefs-d'œuvre de l'antiquité ne peuvent pas servir aux artistes de règle pour la forme & pour la beauté, quels seront donc les modèles

qu'ils auront à choiſir ? L'un donnera ſans doute alors à ſa Vénus une phyſionomie Françoiſe, ainſi que l'a fait un célèbre peintre moderne (1) ; un autre lui fera un nez aquilin, & cela avec d'autant plus de hardieſſe, qu'un écrivain (2) prétend que c'eſt là la forme du nez de la Vénus de Médicis ; un troiſième ornera ſes mains de doigts pointus & en fuſeau, ſuivant l'idée de quelques commentateurs de la deſcription que Lucien nous a donnée de la beauté. Enfin la déeſſe de l'amour nous regardera avec des yeux Chinois, en couliſſe, tels que ceux des beautés d'une certaine école moderne d'Italie ; & l'on pourra, ſans être fort habile, reconnoître par chaque figure la patrie de l'artiſte qui l'aura faite. Suivant le précepte de Démocrite (3) nous devons demander aux dieux qu'ils ne préſentent à nos regards que des objets gracieux, & c'eſt parmi les ouvrages des anciens qu'on doit en chercher de pareils.

L'imitation des anciens dans les contours de leurs ſtatues, ne peut pas exempter nos artiſtes d'étudier les enfans de Flamand ; ce n'eſt pas chez les enfans qu'il faut chercher les belles

(1) Obſervations ſur les Arts & ſur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture expoſés au Louvre en 1748. p. 65.

(2) Nouvelle diviſion de la terre par les différentes eſpèces d'hommes, &c. Voyez le Journal des Savans, année 1684, avril, p. 152.

(3) Plutarch. Vit. Æmil. p. 147. edit. Bryani. Tom. II.

formes : on dit bien qu'un enfant eſt beau & ſain ; mais cela ne ſuffit pas : l'expreſſion des formes demande la maturité d'un certain âge. L'étude des enfans de Flamand peut être conſidérée, à peu près, comme le goût du jour, ou comme une mode dominante que nos artiſtes ont raiſon de ſuivre ; mais je doute que l'académie de Vienne ait décidé, ainſi que vous l'avancez dans votre lettre, de la préférence des enfans des artiſtes modernes ſur ceux des anciens, en permettant que ſes élèves s'occupent plutôt à copier les plâtres de Flamand, que le Cupidon d'un ancien ciſeau, qui s'y trouve ; & malgré ſa négligence à cet égard, l'académie ne reſte ſans doute pas moins attachée à ſes bons principes en général, en continuant de recommander l'étude de l'antique. D'ailleurs l'artiſte qui vous a communiqué ce rapport eſt, autant que je puis le conjecturer, de mon ſentiment. Toute la différence qu'il y a entre nous, ſe réduit à ce que les anciens artiſtes donnoient à leurs enfans une beauté idéale, tandis que les artiſtes modernes ſe contentent de copier la nature. Si le *trop* que ces derniers ont donné à leurs enfans n'influoit pas ſur l'idée qu'ils ſe ſont faite de la beauté juvénile & de celle de l'âge mûr, leur nature enfantine pourroit paſſer pour belle ; mais cela ne prouve point pour cela que celle des anciens ſoit mauvaiſe.

Nos artiſtes ont uſé de la même liberté dans

la diſpoſition des cheveux de leurs figures, quoiqu'ils euſſent mieux fait de s'en tenir pareillement à l'imitation des anciens dans cette partie. Mais en voulant ſe borner à la nature actuelle, comme ils ont fait, ils auroient dû obſerver du moins que les cheveux du toupet tombent d'une manière plus libre & plus dégagée ſur le front, comme il eſt facile de le remarquer aux perſonnes qui ne ſont, pour ainſi dire, jamais uſage du peigne. La diſpoſition des différentes couches des cheveux des ſtatues antiques nous prouve auſſi que les anciens ont toujours tâché de trouver le ſimple & le vrai ; quoiqu'il ne manquât point non plus parmi eux de perſonnes qui s'occupaſſent plus de leur toilette que de la culture de leur eſprit, & qui connuſſent auſſi bien que les petits maîtres de nos jours la ſymétrie élégante de leur chevelure. L'arrangement des cheveux tel qu'on le remarque aux ſtatues & aux buſtes Grecs, étoit la marque diſtinctive d'une naiſſance libre & illuſtre.

Jamais l'imitation du contour des anciens n'a été mépriſée ni rejetée, pas même par ceux qui y ont réuſſi le moins heureuſement ; mais les opinions ont eté partagées ſur l'imitation de la noble ſimplicité & de la grandeur tranquille qu'on admire dans les attitudes des anciennes ſtatues. Cette manière d'exprimer les mouvemens de l'ame a trouvé peu d'admirateurs, & les artiſtes qui ont oſé l'employer ſe ſont tou-

jours trouvés expoſés à la critique (1). C'eſt ainſi, par exemple, qu'on a condamné, comme un défaut, ce caractère ſublime que Bandinelli a ſu donner à ſon Hercule qu'on voit à Florence (2); & l'on voudroit que Raphaël eût imprimé un air plus farouche & plus terrible aux bourreaux de ſon Maſſacre des Innocens (3).

Les figures exécutées d'après l'idée qu'on attache généralement à la *nature tranquille*, pourroient, j'en conviens, auſſi bien reſſembler aux jeunes Spartiates dont parle Xenophon, que celles auxquelles on donnoit cette *grandeur tranquille* dont j'ai fait mention. Je n'ignore pas non plus que la tourbe des connoiſſeurs placeront un tableau conçu dans ce goût antique, au même rang que les diſcours prononcés devant l'Aréopage; mais je ſais auſſi que jamais le goût de la multitude ne fera loi dans les arts. M. Hagedorn, dont les ouvrages annoncent autant de ſagacité que de connoiſſances dans la peinture, a ſans doute eu raiſon de deſirer, relativement à la nature tranquille, plus de vie & d'action dans les grands ouvrages de l'art; cependant cette maxime a beſoin de quelque reſtriction : le courroux du Père-Eternel ne doit, par exemple, jamais reſſembler à la fureur de Mars, ni l'extaſe béa-

(1) Lucian. Navig. 5. Votum. Cap. 2. p. 249.

(2) Borghini Ripoſo. Lib. II. p. 129.

(3) Chambray, Idée de la Peinture, p. 47.

tifique d'une Sainte à l'ivresse voluptueuse d'une Bacchante.

Ceux à qui ce caractère du sublime de l'art n'est pas connu, préféreront sans doute une Madonne du Trévisan à une Madonne de Raphaël. Je sais même que des artistes ont osé soutenir que les Madonnes de ce premier éclipsent entiéremnnt celles de Raphaël ; c'est ce qui m'a engagé à faire connoître la valeur du chef-d'œuvre de ce grand maître qui se trouve à la galerie de Dresde, d'autant plus que c'est le seul trésor de ce genre qu'il y ait en Allemagne.

Il faut cependant convenir que ce tableau de Raphaël n'approche point, pour la composition, de celui de la Transfiguration du même maître ; mais, d'un autre côté, ce premier ouvrage a un mérite que n'a pas le second ; car il est à présumer que Jule Romain a eu autant de part au tableau de la Transfiguration que Raphaël même, & les connoisseurs assurent qu'il est facile d'y distinguer les pinceaux de ces deux maîtres ; tandis que dans le tableau qui orne la galerie de Dresde, on reconnoît partout la vraie touche originale de Raphaël, du tems que cet artiste a peint au Vatican son Ecole d'Athènes : je crois qu'il est inutile d'alléguer ici le témoignage de Vasari, que j'aurois pu citer pour appuyer ce que j'avance.

Quant au jugement que vous citez d'un prétendu connoisseur, qui trouve l'Enfant que la Vierge tient sur ses bras pitoyablement exécuté,

je m'épargnerai la peine de le réfuter, parce que les gens de cette eſpèce ſont difficiles à convaincre. Pythagore, on le ſait, regardoit le ſoleil avec d'autres yeux qu'Anaxagore : le premier prenoit cet aſtre pour un dieu, & le ſecond pour une pierre, ainſi que nous l'apprend un ancien philoſophe (1). Il ſe pourroit bien que votre juge fût un nouvel Anaxagore, mais les vrais connoiſſeurs ſe rangeront ſans doute du parti de Pythagore. L'expérience ſeule, ſans la réflexion, ſuffit pour nous apprendre à diſtinguer ce degré de vérité & de beauté qui caractériſe les têtes de Raphaël. Une belle phyſionomie plaît toujours, il eſt vrai, mais elle charme bien davantage quand la beauté s'en trouve relevée par un certain air ſérieux & penſif (2). L'antiquité même ſemble avoir été convaincue de cette vérité : toutes les têtes d'Antinoüs ont cet air réfléchi, qu'on ne doit pas uniquement attribuer à ſon front couvert par ſes beaux cheveux. On ſait auſſi que ce qui nous charme d'abord, ceſſe ſouvent de nous plaire dans la ſuite : ce qu'un premier coup-d'œil avoit rapidement raſſemblé ſe trouve diſperſé par un examen attentif, & le preſtige s'évanouit. Ce n'eſt que par l'étude & la réflexion qu'on parvient à donner aux objets une beauté durable ; & plus on approche de ce degré de perfection, plus on

(1) Maxim. Tyr. Diſſ. 25. p. 303. edit. Marklandi.

(2) *Voyez* le Spectateur, n°. 418.

desire d'en connoître toutes les parties. Jamais on ne quitte une belle personne d'un caractère sérieux & pensif, avec une parfaite satiété ou sans quelque regret : on croit toujours y découvrir de nouveaux charmes. Il en est de même des belles figures de Raphaël & des anciens artistes : elles ne nous séduisent point par un air agréable ou brillant, mais elles nous attachent par leurs belles formes & une certaine beauté vraie & originale (1). Ce sont des attraits de cette espèce qui ont rendu Cléopâtre si célèbre : sa physionomie n'avoit rien qui surprît au premier coup-d'œil (2), mais elle laissoit une profonde impression dans l'ame de tous ceux qui la voyoient, & son triomphe sur tous les cœurs qu'elle vouloit subjuguer étoit aussi facile qu'assuré. Une Vénus Françoise (3) à sa toilette auroit sans doute, si on l'examinoit de près, le sort de la philosophie de Sénèque, laquelle, au jugement d'un critique, perd, par l'analyse, la plus grande partie de sa valeur, ou, pour mieux dire, la perd toute entière.

La comparaison que j'ai faite, dans mon petit ouvrage que vous critiquez, entre Raphaël & quelques grands maîtres Flamands & Italiens modernes, n'a pour objet que le faire ou la partie mécanique de l'art. Je pense d'ailleurs que le jugement que j'ai porté sur les efforts industrieux

(1) Philostr. Icon. Anton. p. 91.

(2) Plutarch.

(3) Observat. sur les Arts, &c. 1748. p. 65.

des premiers, eſt d'autant plus fondé, qu'ils auroient dû chercher du moins à dérober à l'œil du ſpectateur leur travail pénible ; & c'eſt là ce qui auroit donné le dernier degré de perfection à leurs ouvrages. Le plus grand effort dans toutes les productions de l'art eſt de cacher la peine qu'elles ont coûtée à rendre parfaites (1) : ce n'étoit que par ce mérite (2) que ſe diſtinguoient les ouvrages de Nicomaque.

Malgré la critique que j'ai faite des carnations du chevalier Van-der-Werff, je ne le reconnois pas moins pour un grand maître, dont les tableaux ornent, à juſte titre, les plus célèbres cabinets. Il faut cependant convenir qu'il ſemble avoir cherché à faire ſes figures comme ſi elles étoient d'un ſeul jet : toutes ſes touches ſont comme fondues enſemble, & ſes teintes trop moëlleuſes n'offrent, pour ainſi dire, qu'un ſeul ton : de manière que ſes ouvrages paroiſſent plutôt émaillés que peints.

Cependant, me direz-vous, ſes tableaux ſont plaiſir à voir ; j'en conviens, mais cela ne prouve rien ſelon moi. Les têtes de vieillards de Denner plaiſent auſſi : quel jugement néanmoins, croyez-vous que la ſage antiquité en auroit porté ? Voici ſans doute la critique que Plutarque auroit miſe dans la bouche d'un Ariſtide ou d'un Zeuxis : » Le peintre médiocre qui, par défaut de talent,

(1) Quintil. Inſt. Lib. IX. Cap. 4.
(2) Plutarch. Timoleon. p. 142.

» ne

» ne peut atteindre à la beauté, tâche d'y suppléer par des verrues & par des rides (1). « On assure que Charles VI, ayant vu une tête de Denner, en admira l'exécution finie & léchée, & en demanda une seconde qu'il paya quelques milliers de florins. L'empereur, qui étoit bon connoisseur, fit placer ces deux tableaux à côté de têtes de Van-Dyk & de Rembrant; & dit, à ce qu'on assure, » qu'il avoit pris ces deux morceaux de Denner pour avoir quelque chose de » ce peintre; mais qu'il n'en voudroit pas davantage, quand même on les lui donneroit pour » rien «. C'est le même jugement qu'en porta un seigneur Anglois à qui on voulut vendre de ces têtes de Denner : » Pensez-vous, fut sa réponse, que ma nation estime les ouvrages de » l'art dont le fini fait tout le mérite, sans que » le génie y ait la moindre part ? «

Je fais suivre ce jugement sur les ouvrages de Denner immédiatement après celui de Van-der-Werff; non que je veuille faire la moindre comparaison entre ces deux maîtres, car Denner n'approche point du mérite de Van-der-Werff; mais pour montrer, par l'exemple de ce premier, qu'un tableau peut plaire sans qu'il ait pour cela un mérite réel & reconnu, de même qu'un poëme peut faire plaisir à la lecture, sans que cela prouve qu'il soit bien écrit, quoique vous tâchiez de prouver le contraire dans votre lettre.

---

(1) Plutarch. adul. & amici disc. p. 53. D.

Il ne ſuffit donc point qu'un tableau cauſe, au premier coup-d'œil, une ſurpriſe agréable; il faut qu'on puiſſe le revoir toujours avec un nouveau plaiſir; tandis que les moyens que Denner a employés pour captiver les yeux, ne ſervent exactement qu'à nous rendre la vue de ſes ouvrages inſipide. On diroit que c'eſt pour le ſens de l'odorat qu'il a travaillé; puiſque, pour bien connoître le mérite de ſes tableaux, il eſt néceſſaire de les porter ſous le nez, comme ſi c'étoient des fleurs. On peut les comparer à ces pierres précieuſes dont la moindre petite tache diminue infiniment le prix.

Il paroît donc que la plus grande prétention de ces peintres a été d'imiter ſcrupuleuſement & ſervilement les plus petits accidens de la nature, & qu'ils ont craint de placer le moindre cheveu d'une manière différente qu'ils ne le voyoient. On peut les comparer aux diſciples d'Anaxagore, qui croyoient trouver dans la main de l'homme le principe de la ſageſſe humaine. Mais lorſque ces artiſtes ont voulu ſe haſarder à faire de grandes choſes, & particulièrement à peindre le nu, on a pu leur faire l'application de ce vers:

> Infelix operis ſumma, quia ponere totum
> Neſciet. HOR.

Le deſſin ſera toujours pour le peintre, ce que l'action eſt, ſuivant Démoſthène, pour l'orateur: la première, la ſeconde & la troiſième qualité.

Je ne puis qu'approuver ce que vous dites, dans votre lettre, au ſujet des bas-reliefs des anciens; & c'eſt dans mon ouvrage même que vous critiquez, qu'on peut trouver mon ſentiment ſur cette matière. Le peu de connoiſſance que les anciens avoient de la perſpective, & dont je parle à l'endroit indiqué, eſt le fondement ſur lequel vous établiſſez le reproche que vous leur faites ſur leur ignorance dans cette partie de l'art : je me propoſe d'écrire un traité particulier ſur ce ſujet.

Le quatrième point de votre lettre concerne particulièrement l'allégorie.

Dans la peinture, la fable eſt généralement connue ſous le nom d'allégorie ; & quoique la poéſie n'ait pas moins que la peinture l'imitation pour objet (1), il eſt néanmoins impoſſible de compoſer un poëme ſans fable (2). Un tableau hiſtorique dans lequel le peintre ſe borneroit à la ſimple repréſentation d'un fait, ne ſeroit, pour ainſi dire, qu'un portrait ; & ſans l'emploi de l'allégorie il faudroit le placer au rang du prétendu poëme de Gondibert, dans lequel Davenant a évité ſcrupuleuſement tout ce qui tient à la fiction poétique.

Ne pourroit-on pas comparer le coloris & le deſſin d'un tableau à l'harmonie & à la vérité ou au ſimple recit hiſtorique de la fable d'un poëme? Le corps y eſt, mais l'ame manque. La fiction qui,

(1) Ariſtot. Rhet. Lib. I. Cap. 2. p. 61. edit. Lond. 1619. in-4°.
(2) Plato, Phæd. p. 46. I. 44.

comme l'a fort bien remarqué Ariſtote, eſt l'ame de la poéſie, lui a été donnée pour la première fois par Homère ; & c'eſt par cette fiction auſſi que le peintre doit donner de la vie à ſes ouvrages. Une application conſtante ſuffit pour rendre un peintre grand coloriſte & grand deſſinateur ; & la perſpective ainſi que la compoſition, priſes dans l'acception qui leur eſt propre, ſont de même fondés ſur des principes fixes : par conſéquent toutes ces parties de l'art ne ſont que mécaniques ; & il ne faut, ſi je puis m'exprimer ainſi, que des ames matérielles pour admirer des ouvrages de cette eſpèce.

Tous les plaiſirs en général, ceux même qui enlèvent à l'homme le bien le plus précieux, le tems, ne le flattent & ne l'occupent qu'à raiſon de ce qu'ils attachent plus ou moins ſon eſprit. Les ſenſations purement matérielles ne font qu'effleurer l'ame, ſans y laiſſer une impreſſion durable : tel eſt le plaiſir que nous cauſe la vue d'un tableau de payſage ou de nature morte. Pour juger de pareils ouvrages, il n'eſt pas néceſſaire de faire de plus grands efforts d'eſprit que n'en a employé l'artiſte à les compoſer ; le ſimple amateur & l'ignorant même peuvent s'exempter de toute peine à cet égard.

Un tableau d'hiſtoire qui repréſente les hommes & les objets tels qu'ils ſont dans la nature actuelle, ne peut s'élever au deſſus du ſimple payſage que par l'expreſſion des diverſes paſſions

qui animent les perſonnages, miſes en action ſur la toile ; cependant ces deux différentes manières de repréſenter les choſes ont pour baſe la même règle, ſavoir, l'imitation.

Peut-on dire que les limites de la peinture ſoient plus circonſcrites que celles de la poéſie, & que le peintre ne puiſſe pas ſuivre les traces du poëte, ainſi que le fait le muſicien? Or, la repréſentation d'un fait hiſtorique eſt l'objet le plus grand que le peintre puiſſe choiſir : cependant la ſimple imitation de la nature ne ſuffit point pour mettre un tableau de ce genre au même rang que la tragédie & le poëme épique tiennent dans la poéſie. Homère a fait des dieux des hommes, dit Ciceron (1) ; c'eſt-à-dire, que le poëte Grec a non-ſeulement embelli la vérité, mais que pour ſuivre l'eſſor ſublime de ſon génie, il a préféré le ſur-humain qui pouvoit paroître vraiſemblable (2), à ce qui n'eſt que purement poſſible : c'eſt auſſi en cela qu'Ariſtote fait conſiſter l'eſſence de la poéſie, & ſuivant lui les productions de Zeuxis avoient cette qualité ſublime. Le poſſible & le vrai que Longin exige du peintre, au lieu de l'invraiſemblable & de la fiction néceſſaires dans les ouvrages de poéſie, ne ſont point en contradiction avec ce que je viens d'avancer.

Un contour au deſſus de la nature commune

(1) Cicer. Tuſc. Lib. I. Cap. 26.
(2) Ariſtot. Poet. Cap. 25

& une noble expreſſion des paſſions, ne ſuffiſent pas pour donner à un tableau d'hiſtoire le dernier degré de perfection; car on exige ces mêmes qualités d'un bon peintre de portraits ; & en effet il peut y atteindre ſans nuire à la reſſemblance de la perſonne qu'il peint. Le peintre d'hiſtoire & celui de portraits ſe bornent encore ici à l'imitation, & ne font par conſéquent que ſuivre la même route. On reproche même comme une petite imperfection à Van-Dyk, d'avoir copié trop ſcrupuleuſement la nature dans ſes têtes ; ce qui, dans un tableau d'hiſtoire, ſeroit un grand défaut.

La vérité, toujours aimable par elle-même, plaît davantage, & fait une impreſſion plus forte ſur notre ame quand elle nous eſt préſentée ſous le voile de la fable. Ce qui chez les enfans eſt connu ſous le nom de fable, en prenant ce mot dans le ſens le plus étroit, eſt ce que nous appelons l'allégorie pour les perſonnes d'un âge mûr. C'eſt ſous cette forme de l'allégorie que la vérité a été reçue avec tant de plaiſir, même dans les ſiècles les moins policés, en adoptant même l'ancienne opinion que la poéſie eſt la ſœur aînée de la proſe, ainſi que cela paroît en effet prouvé par les plus anciennes traditions de différens peuples.

D'ailleurs un défaut naturel de notre eſprit, c'eſt de n'être attentif qu'à ce qui lui paroît d'abord difficile à comprendre, & d'être indifférent & pareſſeux ſur tout ce qui eſt clair & intelli-

gible. Voilà pourquoi les tableaux de cette dernière eſpèce ne laiſſent qu'une impreſſion foible & momentanée dans notre ſouvenir; & c'eſt par cette même raiſon que les idées conçues dans notre enfance ne s'effacent, pour ainſi dire, jamais de notre eſprit, parce qu'alors tout nous paroît ſingulier & extraordinaire. La nature même nous apprend donc que les choſes communes ne ſont point faites pour nous émouvoir. L'art doit en ceci imiter la nature, dit un écrivain (1); & c'eſt par ce moyen qu'on parvient au but qu'on ſe propoſe, qui eſt de plaire & d'attacher.

Une idée devient plus expreſſive & plus énergique quand elle ſe trouve accompagnée & ſoutenue d'une ſérie d'autres idées, ainſi que dans les comparaiſons; & plus l'analogie qu'il y a entre ces idées eſt éloignée, & plus cette expreſſion & cette énergie prennent de force : car, lorſque l'analogie entre les idées eſt trop ſenſible & trop frappante, telle que celle qu'il y a, par exemple, dans la comparaiſon d'une peau blanche à la neige, elle perd toute ſa beauté, & n'excite plus aucune ſurpriſe. Le contraire arrive par ce que nous appelons *eſprit*, mais qu'Ariſtote déſigne ſous le nom d'idées neuves, & que ce philoſophe exige de l'orateur (2). Plus l'idée d'un tableau eſt neuve & inattendue, plus l'impreſſion que cauſe ce tableau eſt forte & durable; & c'eſt

(1) Rhet. ad Herenn. Lib. III.

(2) Ariſt. Rhet. Lib. III. Cap. 2. §. 4. p. 180.

par l'allégorie que l'on y parvient. L'allégorie peut être comparée à un fruit caché ſous les rameaux & ſous les feuilles de l'arbre qui le porte, & dont la découverte nous fait d'autant plus de plaiſir, que nous avons eu plus de peine à le trouver. Un petit tableau de chevalet peut devenir un chef-d'œuvre, à raiſon de ce que les conceptions en ſont ſublimes.

C'eſt la néceſſité même qui enſeigne l'allégorie aux artiſtes. Dans le principe des arts on s'eſt contenté ſans doute de repréſenter ſimplement & d'une manière iſolée les objets d'une même eſpèce; enſuite on a cherché à généraliſer les idées, c'eſt-à-dire, à exprimer à la fois les qualités de différens objets particuliers. Chaque qualité d'un objet particulier fournit une pareille idée; mais pour rendre cette qualité ſenſible, en faiſant abſtraction de l'objet même, il faut avoir recours à une image ou figure qui n'appartienne pas à tel objet en particulier, mais à pluſieurs objets à-la-fois.

C'eſt aux Egyptiens que nous devons l'invention de ces images, & leurs hiéroglyphes appartiennent a l'idée générale de l'allégorie. Preſque toutes les divinités de l'antiquité, particulièrement celles des Grecs, & juſqu'à leurs noms mêmes, ſont venus d'Egypte (1): la mythologie n'eſt qu'une allégorie ſuivie, & c'eſt auſſi ſur elle qu'eſt fondée la plus grande partie de la nôtre.

(1) Herodot. Lib. II. Cap. 50.

Cependant la signification de plusieurs symboles des Egyptiens, particulièrement de ceux qui ont rapport à leur culte & à leurs divinités, dont les Grecs ont conservé beaucoup, nous est aujourd'hui d'autant moins connue que leurs écrivains auroient pensé commettre un sacrilège s'ils avoient osé en parler (1); telle étoit, par exemple, la grenade (2) que tenoit à la main la Junon d'Argos. C'eût été un crime impardonnable que de révéler les mystères de Cérès Eleusine (3).

Le rapport du signe symbolique avec la chose qu'on vouloit indiquer par là, étoit aussi le plus souvent fondé sur des qualités étrangères à l'objet symbolique : de cette espèce étoit le scarabée que les Egyptiens regardoient comme le symbole du soleil, dans l'idée où ils étoient qu'il n'y a point de femelles parmi ces insectes (4), & qu'ils habitent pendant six mois dans le sein de la terre & pendant six autres mois à sa surface. Suivant ce même peuple, le chat étoit l'image symbolique d'Isis ou de la Lune, à cause qu'ils prétendoient avoir remarqué (5) que cet animal faisoit autant de jeûnes qu'il y a de jours dans un mois lunaire.

---

(1) Herodot. Liv. II. C. 3. C. 47. Conf. Liv. II. C. 61. Pausan. Liv. II. p. 71. l. 45. p. 114. l. 57. Liv. V. p. 317. l. 6.

(2) Pausan. Lib. II. Cap. 17. p. 148. l. 24.

(3) Arrian. Epist. Lib. III. Cap. 21. p. 439. edit. Eupton.

(4) Plutarch. de Isid. & Osir. p. 355. Clem. Alex. Strom. Lib. V. p. 657. 58. edit. Potteri. Ælian. Hist. Anim. Lib. X. Cap. 15.

(5) Plutarch. loco cit. p. 376. Aldrovand. de quadrup. digit. vivipar. Lib. III. p. 574.

Les Grecs qui avoient plus d'esprit, & sans contredit plus de sensibilité que les Egyptiens, ne prirent d'eux que les signes hiéroglyphiques qui avoient un rapport fondé & naturel avec la chose indiquée, & sur-tout ceux qui tombent sous les sens. Ils donnèrent, en général, une forme humaine à leurs dieux (1). Chez les Egyptiens les aîles signifient un secours prompt & efficace : ce symbole est dans la nature de la chose; aussi les Grecs firent-ils usage de cette même allégorie pour le même sujet ; & toutes les fois que les Athéniens ont représenté la Victoire sans aîles, ce fut dans l'idée que par ce moyen elle ne pourroit s'envoler ailleurs, ni les quitter (2). Une oie étoit chez les Egyptiens le symbole de la vigilance des magistrats (3); c'est par la même raison qu'ils donnoient la forme d'une oie à la proue de leurs vaisseaux : les Grecs conservèrent cette figure allégorique, & l'éperon des vaisseaux des anciens se terminoit en forme de cou d'oie (4).

Le sphinx est peut-être de toutes les figures allégoriques qui n'ont point d'analogie avec leur signification, la seulè que les Grecs aient reçue

---

(1) Strabo. Lib. XVI. p. 760. al. 1104.

(2) Pausan. Lib. III. p. 245. l. 21.

(3) Kircher. Œdip. Æg. Tom. III. p. 64. Lucian. Navig. S. Votum. Cap. 5. Bayf. de re naval. p. 130. edit. Bas. 1537. in-4°.

(4) Schæffer. de re naval. Lib. III. Cap. 3. p. 196. Passerii Lucern. Tom. II. tab. 93.

des Egyptiens. Cette figure ſignifioit chez les premiers à-peu-près la même choſe que chez les derniers, quand elle étoit placée devant l'entrée de leurs temples (1). Les Grecs donnèrent des aîles à leur ſphinx, & lui laiſſèrent preſque toujours la tête nue, ſans voile (2); on voit néanmoins ſur une médaille d'Athènes un ſphinx qui porte cet ornement (3).

C'étoit, pour ainſi dire, un uſage général chez les Grecs de donner à leurs figures un air ouvert & un caractère agréable : les Muſes fuient les ſpectres hideux. Lors même qu'Homère met des allégories Egyptiennes dans la bouche de ſes dieux, ce n'eſt toujours qu'en ſe ſervant du ſubterfuge d'un *on dit;* & quoiqu'on ne puiſſe nier que la peinture que le poëte Pampho, qui vécut avant Homère, nous fait de ſon Jupiter (4) enveloppé de fumier de cheval, ſoit plus qu'Egyptienne, il faut convenir cependant qu'elle approche en quelque ſorte de l'idée ſublime de Pope :

As full, as perfect in a hair as heart,
As full, as perfect in vile man that mourns,
As the rapt ſeraph that adores and burns.

Il ſeroit difficile, je penſe, de trouver ſur une médaille Grecque un ſymbole pareil à celui d'un

(1) Lactant. ad v. 255 Lib. VII Thebaïd.

(2) Beger. Theſ. Palat. p. 234. Numiſm. Muſell. Reg. & Pop. tab. 8.

(3) Haym, Teſoro Brit. Tom. I. p. 168.

(4) Ap. Philoſtr. Heroic. p. 693.

ſerpent entortillé autour d'un œuf (1), qu'on voit ſur une médaille de la ville de Tyr du troiſième ſiècle. Aucun monument Grec n'offre de figures ou de ſymboles funeſtes : ce peuple évitoit avec plus de ſoin encore de pareils objets, qu'il ne ſe gardoit de prononcer certains mots qu'il croyoit ſiniſtres. L'image de la mort (2) ne ſe trouve, autant que je le ſache, que ſur une ſeule pierre antique (3), & cela encore ſous la forme ſous laquelle les anciens avoient coutume de la repréſenter à leurs feſtins (4) ; c'eſt-à-dire, pour s'exciter, par le ſouvenir de la briéveté de la vie, à en rendre tous les momens agréables par les plaiſirs. L'artiſte y a repréſenté la Mort danſant au ſon d'une flûte. Sur une autre pierre gravée (5) qui porte une inſcription latine, on voit un ſquelette avec deux papillons, emblêmes de deux ames ; dont l'un eſt pris par un oiſeau, pour in-

---

(1) Vaillant Numiſm. Colon. Rom. Tom. II. p. 136. Conf. Bianchini Iſtor. Univ. p. 74.

(2) M. Winckelmann cite, dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*, deux urnes de marbre ſur leſquelles on voit des ſquelettes : l'une eſt dans la *villa* Médicis, & l'autre dans le collège Romain, à Rome. Spon fait mention d'une autre, mais elle ne ſe trouve plus à Rome. M. Winckelmann parle auſſi de deux pierres gravées du cabinet de Stoſch (p. 517) ſur leſquelles l'on voit la même image. Leſſing a donné, en allemand, une *Diſſertation ſur la manière allégorique dont les anciens ont repréſenté la Mort.* On peut conſulter auſſi ſur ce ſujet la *Deſcription des Pierres gravées de M. le Duc d'Orléans. Tom. I. p. 167 & ſuiv.* qui ſe vend chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

(3) Muſ. Flor. Tom. I. tab. 91. p. 175.

(4) Petron. Satyr. Cap. 34.

(5) Spon. Miſcell. Sect. I. tab. 5.

diquer la métempsycose de l'ame : le travail de cette pierre est d'un tems moins reculé.

On a remarqué aussi (1), que quoique les anciens eussent consacré des autels à toutes les divinités, les Romains & les Grecs n'en ont cependant jamais élevé aucun à la Mort, si ce n'est aux bornes du monde connu de ce tems-là (2).

Dans le tems de leur grandeur, les Romains eurent sur ces objets les mêmes idées que les Grecs ; & comme ils avoient adopté les hiéroglyphes d'une nation étrangère, ils ont suivi aussi les principes de leurs maîtres. L'éléphant que dans des tems plus modernes (3) les Egyptiens prirent pour un symbole des mystères de leur religion, (car sur les plus anciens monumens qui nous restent de ce peuple, on trouve aussi peu la figure de cet animal (4) que celle du cerf, de l'autruche & du coq), servoit à signifier (5) différentes idées (6), & entre autres sans doute celle de l'éternité (7), que représente la figure de cet

(1) In extremis Gadibus. v. Eustath. ad Il. ί. p. 744. l. 4. edit. Rom. Idem ad Dionys. περιηγ. ad v. 453. p. 84. edit. Oxon. 1712.

(2) C'est sans doute du peuple de Gades, aujourd'hui Cadix, dont il est ici question. Voyez *Philostrate. Vit. Apollon. Lib. V. Cap. 4.* Lessing combat cependant cette idée. *Note du Traducteur.*

(3) Kircher, Œdip. Tom. III. p. 555. Cuper. de Elephant. Exercit. I. Cap. 3. p. 32.

(4) Kircher, Œdip. Ægypt. Tom. III. p. 555.

(5) Horapollo Hierogl. Lib. II. Cap. 84.

(6) Cuper. loco cit. Spanheim, Diss. Tom. I. p. 169.

(7) Agost. Dialog. II. p. 68.

animal ſur quelques médailles Romaines, à cauſe de ſa longévité reconnue. Il y a des médailles de l'empereur Antonin qui portent un éléphant avec le mot *Munificentia* pour inſcription , où il ne peut néanmoins avoir rapport qu'aux grands jeux publics, dans leſquels on avoit coutume de faire paroître ces animaux.

Mais il eſt auſſi peu de mon ſujet de faire ici des recherches ſur l'origine des figures allégoriques des Grecs & des Romains, que d'écrire une diſſertation ſur l'allégorie même. Je ne veux que juſtifier ce que j'en ai dit dans mon ouvrage, & prouver que les figures allégoriques ſous leſquelles les Romains & les Grecs ont caché leurs idées, méritent de faire l'étude des artiſtes, de préférence aux ſymboles des autres peuples de l'antiquité, & des iconologies auſſi mal conçues que mal digérées de quelques écrivains modernes.

Quelques exemples ſuffiront pour nous prouver quelle étoit à cet égard la manière de penſer des artiſtes Grecs & des bons artiſtes Romains, & de quelle manière il eſt poſſible de rendre des idées purement abſtraites par des images ſenſibles. Pluſieurs figures ſymboliques des médailles, des pierres gravées & d'autres monumens de ces deux peuples, ont leur ſignification reçue & déterminée ; celle de quelques autres, qui ſont les plus ſingulières, n'eſt pas encore généralement adoptée, & mériteroit néanmoins autant de l'être que celle des premières.

On pourroit ranger en deux classes les figures allégoriques des anciens, & les distinguer en haute allégorie & en allégorie familière ou commune, ainsi qu'on peut le faire, généralement parlant, de la peinture. Les allégories de la première espèce sont celles qui renferment le sens mystérieux de la fable & de la mythologie des anciens & de leur philosophie : on pourroit y joindre aussi quelques-unes de celles qui ont rapport à des usages mystérieux & peu connus de l'antiquité.

La seconde classe comprend les allégories dont la signification est connue, telles que celles des vertus, des vices, &c.

Ce sont les allégories de la première espèce qui donnent aux ouvrages de l'art la vraie grandeur épique, & une seule figure suffit pour cela : plus cette figure comprend en elle différentes idées, plus elle est sublime ; & plus elle donne de prise à l'esprit, plus aussi l'impression qu'elle laisse est profonde, & par conséquent plus elle devient sensible.

Pour faire connoître qu'un enfant étoit mort dans les premières années de sa vie, les anciens représentoient un enfant (1) enlevé dans les bras de l'Aurore ; idée heureuse sans doute, & qu'ils devoient probablement à la coutume d'inhumer les corps des jeunes personnes à la pointe du jour. On connoît assez les idées communes &

(1) Homer. Odyss. έ. v. 121. Conf. Heraclid. Pontic. de Allegoria Homeri, p. 492. Meurs. de Funere, Cap. 7.

barroques des artiſtes de nos jours dans la repréſentation de pareils ſujets.

La vivification du corps au moment que l'ame y entre, idée des plus abſtraites, les anciens ont ſu la rendre ſenſible par une allégorie auſſi agréable que poétique. Un artiſte ordinaire ſe ſerviroit ſans doute, pour indiquer ce ſujet, de la repréſentation connue de la création. Mais ce tableau ne ſeroit que celui de la création même ; d'ailleurs ce ſeroit une eſpèce de ſacrilège que de faire ſervir un ſujet de l'Ecriture ſainte pour envelopper une idée purement philoſophique & humaine ; outre qu'elle ne ſeroit pas aſſez poétique pour l'art. Cette idée, cachée ſous les images ſymboliques des plus anciens philoſophes & poëtes, ſe trouve ſur des médailles (1) & des pierres gravées (2) : on y voit Prométhée formant l'homme d'argile (dont on montroit encore, du tems de Pauſanias (3), de grandes maſſes pétrifiées dans la Phocide) ; & ſur la tête de cette figure Minerve tient un papillon, qui eſt, comme on ſait, le ſymbole de l'ame. Sur la médaille d'Antonin, que nous avons citée plus haut, il y a derrière la Minerve un arbre autour duquel eſt entortillé un ſerpent , qu'on regarde comme une figure allégorique de la ſageſſe & de la prudence de ce prince.

(1) Venuti Num. max. moduli, tab. 25. Romæ, 1739. fol.

(2) Bellori, admiranda, fol. 80.

(3) Pauſan. Lib. X, p. 806, l. 16.

Il faut convenir que comme la signification de plusieurs allégories des anciens n'est fondée que sur de simples conjectures, il est difficile de les employer à propos. On a prétendu, par exemple, que la figure d'un enfant, qui pose un papillon sur un autel, est le symbole d'une amitié (1) qui ne va que jusqu'à l'autel, c'est-à-dire, qui ne passe point les bornes de la justice. Sur une autre pierre gravée on voit un amour qui tâche de tirer à lui la branche d'un vieil arbre (symbole de la sagesse), sur laquelle est perché un oiseau qu'on croit être un rossignol: cette allégorie représente, dit-on (2), l'amour de la sagesse. Eros, Himeros & Pathos étoient des figures qui, chez les anciens, représentoient l'Amour, la Volupté & le Desir: ces trois figures emblématiques, on croit les retrouver sur une pierre gravée (3). Elles y sont rangées autour d'un autel sur lequel brûle le feu sacré. L'Amour est placé derrière l'autel, de manière qu'on ne voit que la tête de cette figure; la Volupté & le Desir sont aux deux côtés de l'autel: la première ne pose qu'une seule main dans les flammes, & tient de l'autre une guirlande; mais la dernière porte les deux mains à la fois dans le feu.

Une Victoire qui couronne une ancre, sur une médaille du roi Séleucus, a été regardée comme

(1) Licet. Gemm. Anul. Cap. 48.

(2) Beger, Thes. Brand. Tom. I, p. 182.

(3) Idem, p. 251.

une figure ſymbolique de la paix, juſqu'à ce qu'on en eût enfin découvert la véritable ſignification. Séleucus apporta, en naiſſant, ſur ſon corps un ſigne (1) qui avoit la forme d'une ancre ; & c'eſt ce ſigne que non-ſeulement ce roi, mais tous les Séleucides (2) ſes ſucceſſeurs, firent mettre ſur leurs monnoies, comme une marque de leur origine.

L'explication qu'on donne d'une Victoire (3) avec des aîles de papillon, me paroît aſſez vraiſemblable : on penſe que cette figure repréſente un héros qui, tel qu'Epaminondas, par exemple, eſt mort en triomphant. On voyoit à Athènes (4) une ſtatue & un autel de la Victoire ſans aîles, pour faire connoître le bonheur conſtant que les Athéniens avoient eu à la guerre. Une Victoire enchaînée auroit pu offrir la même idée ; & telle étoit celle du dieu Mars aux fers (5), qu'on voyoit à Sparte. Ce n'eſt ſans doute point non plus ſans quelque raiſon qu'on a donné à Pſyché l'eſpèce d'aîles qui lui ſont particulières, quoiqu'elle devroit avoir celles de l'aigle : il ſe peut que ces aîles ſoient l'emblême de l'ame des héros que la mort a frappés. Cette conjecture ſeroit du moins recevable, ſi une Victoire enchaînée aux trophées

(1) Juſtin. Lib. XV, Cap. 4, p. 412. edit. Gronov.

(2) Spanh. Diſſ. Tom. I, p. 407.

(3) Ap. D. C. de Mœzinsky.

(4) Pauſan. Lib. V, p. 447, l. 22.

(5) Pauſan. Lib. I, p. 52, l. 4.

d'armes de peuples vaincus, pouvoit être prise pour le vainqueur de ces peuples.

Ce n'est que dépouillée de ses plus riches trésors, que la haute allégorie des anciens est parvenue jusqu'à nous : elle est pauvre en comparaison de l'allégorie commune. Celle-ci emploie rarement plus d'une figure ou image pour rendre une idée. On en voit néanmoins deux différentes sur deux médailles de Commode, qui sont destinées à faire connoître la félicité du règne de cet empereur (1). La première est une femme assise sous un arbre verdoyant ; de la main droite elle tient une pomme ou boule, & une coupe de la main gauche ; devant cette figure il y a trois enfans, dont deux sont placés dans le vase ou le calice d'une fleur, symbole ordinaire de la fertilité. L'allégorie de la seconde médaille consiste en quatre enfans, qui représentent les quatre saisons de l'année par les choses qu'ils tiennent. L'exergue de ces deux médailles porte pour inscription ces mots : » La Félicité des tems «.

Ces allégories & toutes celles qui ont besoin d'une inscription pour en faire comprendre le sens, sont d'un genre médiocre dans leur espèce ; & quelques-unes seroient sans cela susceptibles d'une autre interprétation. L'Espérance (2) & la Fertilité (3)

(1) Morel. *Specim.* rei num. tab. 12, p. 132. Conf. Spanh. ep. 4. ad Mor. ep. 247.

(2) Spanh. Diff. Tom. I, p. 154.

(3) Spanheim, Obferv. ad Juliani Imp. Orat. I, p. 282.

pourroient être prises pour les figures d'une Cérès, & la Noblesse pour une Minerve (1). La Longanimité (2) & la muse Erato des médailles de l'empereur Aurélien, sont aussi difficiles à reconnoître, faute des signes caractéristiques qui peuvent en faire comprendre le sens ; & les Parques ne sont distinguées des Graces que par leur draperie (3). Il y a néanmoins d'autres idées qui dans la morale ont des bornes qu'il est impossible, pour ainsi dire, de fixer ; telles sont celles de la Justice & de l'Equité, que les anciens artistes ont su fort bien distinguer l'une de l'autre. La première est représentée sous la figure d'une femme d'une physionomie austère (4), dont les cheveux sont relevés par un diadême, ainsi qu'Aulu-Gelle nous l'a dépeinte (5). L'Equité, au contraire, a un air agréable & les cheveux flottans. De la balance que tient cette dernière figure, il s'élève des épis de bled ; quelquefois on lui voit une corne d'abondance à la main gauche (6).

Parmi les allégories dont la signification est expressive & forte, peut être placée celle de la Paix qui est sur une médaille de l'empereur Titus : la déesse de la Paix s'appuie du bras gauche sur une colonne ; de la même main elle tient une branche

(1) Montfaucon, Antiq. Expliq. Tom. III.
(2) Morel specim. rei num. tab. 8. p. 92.
(3) Artemidor. Oneirocr. Lib. II, Cap. 49.
(4) Agost. Dialog. II, p. 45. Roma, 1650. fol.
(5) Noct. Att. Lib. XIV, Cap. 4.
(6) Tristan. Comment. histor. des Empereurs, Tom. I, p. 297.

d'olivier, & de la droite un caducée de Mercure au dessus de la cuisse d'une victime posée sur un petit autel. Cette espèce d'hostie (1) sert à indiquer que la Paix ne veut point de sacrifice sanguinaire : c'étoit au dehors du temple de cette déesse qu'on immoloit les victimes, & l'on ne portoit sur son autel que les cuisses, afin de ne le point souiller de sang.

La Paix est ordinairement représentée tenant une branche d'olivier & un caducée de Mercure; c'est de cette manière qu'on la voit sur une médaille (2) du même empereur; ou assise sur un siége placé sur un amas d'armes & de trophées, ainsi qu'on la voit sur une médaille de Drusus (3).

---

(1) » Vous saurez encore, (dit Ovide dans son premier livre des Fastes) » que le nom de *Victime* est donné à l'animal immolé, » parce qu'il tombe sous la main du vainqueur. Celui d'*Hostie* vient » des ennemis vaincus «.

> Victima, quæ dextrâ cecidit victrice, vocatur :
> Hostibus à domitis hostia nomen habet.

Sur quoi M. Bayeux, qui nous a donné une belle traduction des Fastes, avec des notes fort savantes, remarque qu'Isidore de Séville confirme ces étymologies, & dit qu'on appeloit proprement *Hostie*, l'animal que l'empereur ou le général de l'armée immoloit avant que d'aller contre l'ennemi, afin de se rendre les dieux favorables; dérivant avec Festus, le mot *hostia*, de *hostis*, & de *hostire*, *frapper*. Le mot *victime*, selon le même auteur, vient du sacrifice que le général faisoit aux dieux après la victoire remportée sur l'ennemi, *à victis & profligatis hostibus*. Dans la suite ces deux mots se trouvèrent confondus. L'on y fit cependant cette différence, ajoute M. Bayeux, que le mot *victime* se prenoit pour le gros bétail, & le mot *hostie* pour les brebis, les oiseaux, &c. *Note du Traducteur*.

(2) Numism. Musell. Imp. R. tab. 38.

(3) Ibid. tab. 11.

Quelques médailles (1) de Tibère & de Vespasien représentent la Paix occupée à brûler des armes (2).

Une médaille de l'empereur Philippe offre une fort belle allégorie : c'est une Victoire endormie. Elle semble néanmoins plus applicable à la sécurité qu'inspire la Victoire, qu'à la confiance qu'on peut prendre dans les hommes ; sujet que doit représenter cette allégorie, suivant l'inscription de l'exergue. C'est une semblable idée que contenoit le tableau par lequel on voulut reprocher à Timothée, général des Athéniens, un aveugle bonheur dans les victoires qu'il avoit remportées. On y voyoit représenté ce chef plongé dans le sommeil (3), tandis que la Fortune prenoit des villes dans ses rêts.

A cette même classe d'allégories, appartient aussi le groupe du Nil avec ses seize enfans (4), qu'on voit au Belvédère à Rome, & dont il y

---

(1) Ibid. tab. 29. Erizzo Dichiarat. di medagl. ant. Part. II, p. 139.

(2) On voit dans Patin (*Numis. Imp. Rom.*) une médaille d'Othon & une de Vespasien, dont le type est une femme vêtue d'une longue robe, tenant d'une main une poignée d'épis, & de l'autre une corne d'abondance, avec ces mots : *Candida Pax.* Sur un grand nombre de médailles Grecques, la Paix ou Εἰρήνη est représentée avec les symboles de Cérès. Sur une médaille d'Agrippine, épouse de Claude, on voit une tête de femme couronnée d'épis, & ayant deux autres épis qui sortent de son sein. La légende porte ΕΙΡΗΝ. L (*anno*) IB (XII). Sur une médaille de Titus, une femme tient des épis de la main droite & un caducée de la gauche avec la même légende. *Cette note est tirée aussi de la traduction des* Fastes d'Ovide *par M. Bayeux, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.*

(3) Plutarch. Syll. p. 50, 51.

(4) Conf. Philostr. Imag. p. 737.

a une copie au jardin des Tuileries à Paris. L'enfant qui eſt d'une hauteur égale à celle des épis de bled & des fruits de la corne d'abondance du Nil, eſt le ſymbole d'une grande fertilité; tandis que les enfans qui dépaſſent cette corne d'abondance & les fruits qui en ſortent, repréſentent la ſtérilité & la diſette. Pline nous donne l'explication (1) de cette allégorie : » Si la crue » du Nil ne paſſe pas douze coudées, on eſt ſûr » qu'il y aura famine en Egypte; comme auſſi » lorſque ſa crue paſſe ſeize coudées «.

Dans la collection de Roſſi on a jugé à propos d'omettre ces enfans dans la gravure qu'on y donne de cette ſtatue du Nil.

Quant aux allégories ſatyriques, elles doivent entrer auſſi dans cette ſeconde claſſe. Telle eſt, par exemple, celle de l'âne de Gabrias (2), qui portoit la ſtatue d'Iſis, & qui s'arrogeoit les honneurs qu'on rendoit à l'image de cette déeſſe : peut-on repréſenter d'une manière plus ſenſible & plus énergique l'orgueil du peuple qui rampe ſous les grands ?

On pourroit ſuppléer à ce qui manque à la haute allégorie par la commune, ſi celle-ci n'avoit pas eu le même ſort que la première. Nous ne ſavons plus, par exemple, de quelle manière on a repréſenté Pitho ou la déeſſe de la Perſua-

(1) Plin. Hiſt. Nat. Liv. XVIII, Chap. 18. trad. de M. Poinſinet de Sivry. Agoſt. Dialog. III, p. 104.

(2) Gabriæ, Fab. p. 169. in Æſop. fab. Venet. 1709. in-8°.

fion, ni comment Praxitèle a peint Parégore, déeffe de la Confolation, dont parle Paufanias (1). L'Oubli (2) avoit un autel à Rome ; & cette idée abftraite y étoit peut-être auffi perfonnifiée. Cela nous fait penfer à la Chafteté, dont on trouve l'autel fur quelques médailles (3), ainfi que celui de la Peur (4), à laquelle Théfée a facrifié.

Quoi qu'il en foit, les artiftes modernes ont négligé, jufqu'à préfent, de raffembler pour leur ufage les allégories des anciens qui nous font parvenues, parmi lefquelles il y en a plufieurs dont la fignification nous eft inconnue; d'ailleurs les poëtes & les anciens monumens nous offrent de précieux matériaux pour l'allégorie. Ceux qui de nos jours & du tems de nos pères ont voulu enrichir cette fcience, & qui ont cherché à inftruire & à éclairer les artiftes, auroient dû puifer à des fources auffi pures & auffi fécondes. Il y eut néanmoins une époque où la tourbe des favans fe ligua avec une véritable fureur contre le bon goût. Le vrai & le naturel ne parurent à leurs yeux que fimplicité puérile, & ils crurent devoir mettre par-tout de l'efprit. On les vit fe difputer à l'envi la gloire d'inventer des devifes & des emblêmes non-feulement pour les artiftes, mais encore pour les philofophes & pour les théolo-

(1) Paufan. Lib. I, Cap. 43, p. 105. l. 7.

(2) Plutarch. Sympof. Lib. IX, Queft. 6.

(3) Vaillant, Numifm. Imp. Tom. II, p. 135.

(4) Plutarch. Vit. Thef. p. 26.

giens ; & il n'y eut plus de bonne fête ſans allégories, qu'on chercha à rendre plus ou moins inſtructives par des inſcriptions qui ſervoient à en expliquer le ſens ou à faire connoître ce qu'elles ne devoient point ſignifier. Tels ſont les tréſors pour la découverte deſquels on fouille encore : or, comme cette ſcience étoit devenue une eſpèce de mode, on oublia entièrement l'allégorie des anciens.

La Libéralité (1) étoit repréſentée par les anciens ſous la figure d'une femme qui d'une main tient une corne d'abondance, & de l'autre une table de congiaire Romain (2). Cette Libéralité Romaine parut ſans doute trop ſobre & trop économe ; l'on en imagina une autre (3) à laquelle on donna à chaque main une corne d'abondance, dont l'une même eſt renverſée, afin qu'elle répande mieux les richeſſes qu'elle contient. On lui mit auſſi ſur la tête un aigle, dont j'ignore abſolument la ſignification. D'autres (4) ont préféré de donner à la Libéralité un vaſe dans chaque main.

(1) Agoſt. Dialog. II, p. 66, 67. Numiſm. Muſell. Imp. Rom. tab. 115.

(2) Sur les médailles Romaines, la *Libéralité* porte une tablette carrée, piquée d'un certain nombre de points qui indiquent la quantité ou de grains, ou de vin, ou d'argent que l'Empereur donnoit. Une médaille de Pertinax nous offre la *Libéralité* tenant d'une main la corne d'abondance, & de l'autre cette tablette, où ſont marqués différens nombres. Sur une médaille d'Adrien elle répand une corne d'abondance. *Note du Traducteur.*

(3) Ripa, Iconol. n°. 87.

(4) Theſaur. de arguta dict.

L'Eternité (1) étoit chez les anciens représentée assise sur une boule, ou plutôt sur une sphère, tenant une lance à la main; ou elle étoit debout, ayant la boule dans une main (2), & ressembloit d'ailleurs à la première; quelquefois aussi on lui voit un voile flottant autour de la tête (3). C'est sous ces différentes formes que l'Eternité est représentée sur les médailles de l'impératrice Faustine. Les allégoristes modernes ont regardé cet emblême comme trop superficiel & trop simple: ils (4) nous en ont donné une image aussi terrible que l'éternité même l'est pour la plupart du monde; savoir, un monstre dont le buste, jusqu'à la poitrine, est d'une femme qui dans chaque main tient une boule; le reste du corps est formé d'une queue de serpent parsemée d'étoiles, laquelle forme un cercle en se repliant sur elle-même.

La Prévoyance (5) est ordinairement représentée avec une boule à ses pieds, & tenant une lance à la main. Sur une médaille de l'empereur Pertinax (6), cette vertu tient une main étendue vers une boule qui semble tomber du ciel. Les modernes se sont imaginés qu'une femme avec

(1) Numism. Musell. Imp. Rom. tab. 107.

(2) Ibid. tab. 106.

(3) Ibid. tab. 105.

(4) Ripa, Iconol. Part. I, nº. 53.

(5) Agost. Dial. p. 57. Numism. Musell. loco cit. tab. 68.

(6) Agost. loco cit.

deux viſages (1) ſeroit un emblême plus ſpirituel & plus ſignificatif.

Quelques médailles de l'empereur Claude nous repréſentent la Conſtance aſſiſe ou debout (2), ayant le caſque en tête & une lance à la main gauche. Quelquefois auſſi cette vertu eſt ſans caſque & ſans lance ; mais elle tient toujours l'index élevé vers le viſage dans l'attitude d'une perſonne plongée dans une profonde réflexion. Chez nos modernes, cette allégorie n'a pu ſubſiſter ſans l'addition d'une colonne (3).

Il me ſemble que Céſar Ripa s'eſt trouvé ſouvent lui-même embarraſſé à expliquer ſes allégories : la figure de la Chaſteté tient chez lui (4) d'une main une diſcipline (laquelle, pour le dire en paſſant, eſt un inſtrument peu propre à exciter à la continence), & de l'autre un crible. Il eſt à croire que l'auteur dont Ripa a pris cet emblême a voulu déſigner par là la veſtale Tuccia ; mais notre iconologiſte, à qui cette idée n'eſt pas entrée dans l'eſprit, en a donné une explication ſi forcée qu'elle ne mérite point qu'on la réfute.

Qu'on ne penſe néanmoins pas, d'après ce que je viens de dire, que mon intention ſoit de diſputer à notre ſiècle la gloire de pouvoir in-

(1) Ripa, Iconol. Part. I, n°. 135.

(2) Agoſt. Dialog. II, p. 47.

(3) Ripa, Iconol. Part. I, n°. 31.

(4) Ibid. Part. I, n°. 25.

venter de nouvelles figures allégoriques ; il faudroit ſeulement que ceux qui ſe propoſent de courir cette carrière, ſe fiſſent quelques principes d'après les différentes manières de voir les choſes.

Jamais les Grecs ni les Romains ne ſe ſont écartés de la noble ſimplicité ; mais Romain de Hoogh a cru devoir prendre une route exactement contraire dans ſes *Monumens des nations anciennes.* On peut appliquer à pluſieurs idées de cet écrivain ce que Virgile dit de l'orme qu'il place dans l'enfer :

Hanc ſedem ſomnia vulgò
Vana tenere ferunt, foliiſque ſub omnibus hærent.
ÆNEID. VI.

Les anciens avoient l'art de rendre leurs allégories faciles à comprendre, en employant des ſignes qui y fuſſent propres & qui ne puſſent pas être appliquées à d'autres idées, à l'exception néanmoins de quelques-unes, dont nous avons parlé plus haut ; & c'eſt d'après leur exemple qu'il faudroit éviter cette ambiguité qu'offrent les allégories des modernes (1), chez qui le cerf ſert tout à-la-fois à repréſenter le baptême, la vengeance, le remord & l'adulation ; & qui prennent le cèdre pour le ſymbole d'un prédicateur & des vanités du monde, d'un ſavant & d'une femme morte en couche.

---

(1) *Voyez* Picinelli, Mund. Symb.

La ſimplicité & la clarté accompagnoient toujours chez les anciens une certaine convenance. Le porc, qui chez les Egyptiens étoit l'emblême d'un ſcrutateur des ſecrets de la nature (1), auroit été regardé, ainſi que tous les porcs que Ripa & les autres modernes ont employés dans leurs allégories, comme des figures malſéantes; ſi ce n'eſt dans les cas où cet animal ſervoit de ſymbole de la ville, ainſi qu'on le voit ſur les médailles d'Eleuſis (2).

Enfin, les anciens avoient ſoin que la choſe repréſentée eût toujours un rapport éloigné avec le ſigne repréſentatif. Outre ces règles, il ſeroit néceſſaire de ſe faire une loi de choiſir, autant qu'il eſt poſſible, des allégories dans la mythologie & dans l'hiſtoire ancienne.

On a repréſenté, par exemple, ſous l'emblême de Caſtor & de Pollux (3), deux frères de la maiſon de Barbarigo, qui ont ſuccédé immédiatement l'un à l'autre dans la dignité de Doge de Veniſe (4). On ſait que, ſuivant la fable, Pollux

(1) Shaw, Voyag. Tom. I.

(2) Haym, Teſoro Brit. Tom. I, p. 219. Ce même type ſe trouve auſſi ſur une cornaline du Cabinet de Stoſch, où l'on voit un porc au deſſus duquel eſt une maſſue d'Hercule, devant lui un coq qui tient un épi de bled à ſon bec, & derrière lui un caducée. On peut conſulter la note *bbb*, du premier livre de la Traduction des *Faſtes d'Ovide* par M. Bayeux, où l'on trouvera des recherches curieuſes ſur le ſacrifice qu'on faiſoit du porc à Cérès & à quelques autres divinités. *Note du Traducteur.*

(3) Egnatius, de exempl. illuſtr. Viror. Venet. Lib. V, p. 133.

(4) Numiſm. Barbarig. gent. n°, 37. Padova, 1732. fol.

partagea avec ſon frère Caſtor l'immortalité que Jupiter n'avoit accordée qu'à lui ſeul; & dans l'allégorie, Pollux, comme ſucceſſeur de ſon frère mort avant lui, & qui eſt repréſenté par une tête de mort, lui préſente un ſerpent qui eſt le ſymbole de l'éternité; ce qui ſert à indiquer que le frère mort ſe trouvoit immortaliſé par le gouvernement de celui qui vivoit, ainſi que celui-ci s'étoit rendu lui-même immortel. Sur le revers d'une médaille imaginaire qu'on trouve dans un recueil d'emblêmes, on voit un arbre duquel tombe une branche arrachée, avec cette inſcription tirée de l'Éneïde de Virgile :

Primo avulſo, non deficit alter.

Une médaille de Louis XIV offre une allégorie qui mérite d'être citée ici. Cette médaille (1) fut frappée lorſque le duc de Lorraine, qui s'étoit rangé alternativement du parti de la France & de l'Autriche, ſe vit obligé de quitter ſes états, après la priſe de Marſal. Le duc eſt repréſenté ſous la figure de Protée, lorſque Ménélaüs le vainquit par artifice, & le garotta, après qu'il eut pris toutes les formes poſſibles; dans le fond on voit Marſal, & l'année de la reddition de cette place eſt marquée ſur l'exergue. Cette inſcription : *Protei artes deluſæ*, ſert d'explication à l'allégorie, qui n'en avoit pas beſoin.

Pour exemple de l'allégorie commune, on peut

(1) Médailles de Louis le Grand, année 1663. Paris, 1702. fol.

citer la Patience ou plutôt le Desir passionné, sous la figure d'une femme qui, les deux mains jointes, considère attentivement une clepsydre (1).

Jusqu'à présent aucun de nos inventeurs d'allégories à l'usage des artistes, n'a puisé dans les seules sources de l'antiquité ; & dans toute l'Iconologie de Ripa, il n'y a que deux ou trois allégories qui soient passables:

Apparent rari nantes in gurgite vasto;

& dont le Travail mal employé ou la Peine perdue (2), représenté par un More qui se lave, est peut-être encore la meilleure. On trouve dans quelques livres de bonnes allégories qui y sont cachées, ainsi que la Bêtise & son temple (3) le sont dans le corps des spectateurs : & ce sont ces allégories qu'il faudroit receuillir & communiquer aux artistes, pour qui on rendroit, par ce moyen, les feuilles périodiques plus intéressantes. Si les trésors de la littérature & de l'éloquence concouroient aux progrès de l'art, on verroit peut-être arriver un tems où le peintre rendroit aussi bien sur la toile une ode qu'une tragédie.

Je me hasarderai à indiquer ici moi-même une ou deux allégories : ce sont les règles soutenues par l'exemple qui nous instruisent le mieux. Je

---

(1) Thesaur. de argut. dict.

(2) Ripa, Iconol. Part. II, p. 166.

(3) Spectator, edit. 1724. Vol. II, p. 201.

trouve par-tout l'Amitié fort mal repréſentée, & les allégories que j'en connois ne méritent même pas la peine qu'on les critique : elles portent preſque toutes des banderoles volantes avec des inſcriptions ; & l'on ſait combien cela ſuppoſe de profondeur d'idées.

Il me ſemble qu'il faudroit repréſenter cette belle vertu, qui ennoblit l'homme, par les figures de deux amis immortels des tems héroïques, Théſée & Pirithoüs. On trouve ſur des pierres gravées (1) des têtes du premier ; & ſur une autre pierre, de la main de Philemon (2), on voit ce héros avec la maſſue qu'il a enlevée à Périphète, fils de Vulcain. On peut donc rendre Théſée reconnoiſſable aux yeux de ceux qui ſont verſés dans l'antiquité. Pour la repréſentation de l'amitié dans un danger très-éminent, on pourroit faire ſervir un tableau qui ſe trouvoit à Delphes, & dont Pauſanias donne la deſcription (3) : on y voyoit Théſée combattant contre les Theſprotes, en tenant d'une main ſon épée, & de l'autre celle de ſon ami qu'il lui avoit arrachée du côté. On pourroit auſſi faire ſervir d'allégorie pour ce ſujet, le moment où Théſée & Pirithoüs contractent & ſe jurent une amitié éternelle, de la manière dont Plutarque (4) nous l'a décrit. Je ſuis ſurpris de

(1) Canini, Images des Héros, n°. 1.

(2) Stoſch, Pierres gravées, Pl. 51.

(3) Pauſan. Lib. X, p. 870, 71.

(4) Vit. Theſ. p. 29.

n'avoir

n'avoir trouvé parmi les emblêmes des grands hommes de la maiſon Barbarigo, aucun qui eût pour objet une amitié rare & immortelle. Nicolas Barbarigo en a offert néanmoins le modèle : il avoit lié avec Marc Triviſan une amitié qui mérite un monument éternel,

Monumentum ære perennius,

& dont le ſouvenir eſt conſervé dans un petit écrit qui eſt fort rare (1).

Le fait ſuivant, pris d'un uſage ancien, peut fournir une image allégorique de l'Ambition. Plutarque (2) nous apprend que c'étoit à tête découverte qu'on rendoit culte à l'Honneur. Tous les autres ſacrifices, à l'exception de ceux à Saturne (3), ſe faiſoient avec la tête couverte. Ce même écrivain penſe (4) que c'eſt la manière dont les hommes ſe ſervent ordinairement pour ſe témoigner du reſpect les uns aux autres, qui a donné lieu à cette partie du rite ; quoique néanmoins le contraire puiſſe auſſi avoir eu lieu. Il ſe pourroit d'ailleurs que ce culte (5) vînt des Pélaſges, qui avoient coutume de faire leurs ſacrifices à tête découverte. On repréſente l'Honneur ſous la figure d'une femme (6) couronnée de lauriers, qui d'une

(1) De monſtroſa amicitia reſpectu perfectionis inter Nic. Barbar. & Marc Triviſan. Venet. ap. Franc. Baba. 1628. in-4°.

(2) Vit. Marcell. Ortelli Capita Deor. Lib. II, fig. 41.

(3) Thomaſin. Donar. Vett. Cap. 5.

(4) Plutarch. Quæſt. Rom. p. 266. F.

(5) Vulp. Latium, Tom. I, Lib. I, Cap. 27, p. 406.

(6) Agoſt. Dialog. II, p. 81.

main tient une corne d'abondance, & de l'autre une hafte. Sur une médaille de l'empereur Vitellius (1), on voit l'Honneur, qui fert de compagne à la Vertu, repréfentée par la figure d'un homme qui porte le cafque en tête. Les têtes de ces mêmes vertus fe trouvent fur une médaille de Codrus & Calenus (2).

C'eft d'Homère qu'il faudroit prendre l'idée d'une allégorie de la Prière : Phénix tâche d'adoucir la colère d'Achille par l'allégorie fuivante (3) : » Apprenez, ô Achille ! que les Prières font filles » de Jupiter ; elles font devenues courbées à » force de fe profterner. L'inquiétude & les rides » profondes font gravées fur leur vifage ; elles » forment le cortége de la déeffe Até, & mar» chent à fa fuite. Cette déeffe paffe d'un air fier » & dédaigneux, & parcourant d'un pied léger » tout l'univers, elle afflige & tourmente les mi» férables humains ; elle tâche d'éviter les Prières » qui la pourfuivent fans ceffe, & qui s'occupent » à guérir les malheureux qu'elle a bleffés. Ces » filles de Jupiter, ô Achille ! verfent leurs bien» faits fur celui qui les honore ; mais fi quelqu'un » les dédaigne & les rejette, elles conjurent leur » père d'ordonner à la déeffe Até de le punir, à » caufe de la dureté de fon cœur «.

---

(1) Agoft. loco cit.

(2) Ibib. & Beger, Obfervat. in Numifm. p. 56.

(3) Il. *i*. v. 498. Conf. Heraclides Pontic. de Allegoria Homeri, 457, 58.

Il feroit facile auſſi de former une nouvelle allégorie d'une ancienne fable connue. Salmacis & le jeune homme qu'elle aima ſi éperdument, furent changés en une fontaine dont les eaux rendoient efféminés les hommes qui s'y baignoient; de manière que

> Quiſquis in hos fontes vir venerit, exeat inde
> Semivir : & tactis ſubitò molleſcat in undis.
>
> Ovid. Metam. Lib. IV.

Cette fontaine étoit près d'Halicarnaſſe, dans la Carie. Vitruve (1) ſe flatte d'avoir trouvé le véritable ſens de cette fable : » Lorſque Mélas & » Arenavias, dit-il, menèrent une partie des habitans de la ville d'Argos & de Trézène pour » habiter en ce lieu, ils en chaſſèrent les barbares Cariens & Lélègues, qui s'étant retirés » dans les montagnes, ſe mirent à faire des courſes ſur les Grecs & à ravager tout le pays par » leurs brigandages. En ce tems-là un des habitans ayant reconnu la bonté de cette fontaine, » y bâtit une loge dont il fit un cabaret garni de » tout ce qui étoit néceſſaire, eſpérant y faire » quelque gain; & en effet il réuſſit ſi bien en » ſon exercice, que les barbares y vinrent comme » les autres, & s'accoutumèrent, en vivant avec » les Grecs, à la douceur de leurs mœurs, & » changèrent ainſi leur naturel farouche volontairement & ſans contrainte «. La manière or-

(1) Architect. Liv. II, Chap. 8.

dinaire de repréſenter cette fable même eſt connue des artiſtes : le conte de Vitruve pourroit leur fournir l'allégorie d'un peuple rendu civiliſé & humain, ainſi que les Ruſſes le furent par Pierre-le-Grand. La fable d'Orphée eſt très-applicable au même ſujet : tout ne dépend que de l'expreſſion plus ou moins forte qu'il faudroit donner aux figures.

Si ce que je viens de dire de l'allégorie en général ne ſuffit pas pour en prouver la néceſſité dans la peinture, il faudra convenir du moins, je penſe, que les exemples que j'en ai cités juſtifient mon aſſertion : » Que la peinture étend ſon » empire ſur des objets qui ne tombent pas ſous » les ſens «.

Les deux grands ouvrages de peinture allégorique que j'ai nommés dans mes Réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs, ſavoir, la galerie du Luxembourg & la coupole de la bibliothèque impériale à Vienne, peuvent ſervir à prouver avec quel ſuccès & quel feu poétique Rubens & Gran ont ſu employer l'allégorie.

Rubens a cherché à repréſenter Henri IV comme un vainqueur humain & pacifique, qui témoigna de l'indulgence & de la bonté même envers ceux qui s'étoient rendus coupables de rebellion & de lèze-majeſté. Il repréſenta ſon héros ſous la figure de Jupiter qui ordonne aux dieux de punir les vices & de les plonger dans l'abîme. Apollon & Minerve décochent leurs flèches ſur

ces vices, repréſentés par les figures allégoriques de monſtres qui tombent tumultueuſement par terre. Mars en fureur veut tout détruire ; mais Vénus, comme emblême de l'Amour, retient doucement le bras du dieu de la guerre. L'expreſſion de Vénus eſt ſi grande, qu'on croit entendre cette déeſſe adreſſer ces paroles à Mars : » Que la colère ne vous emporte point contre » les Vices ; ils ſont aſſez punis «.

La coupole de Vienne, par Daniel Gran (1), eſt une allégorie qui a pour objet la bibliothèque impériale, & toutes les figures ſont des branches d'une même ſouche. C'eſt un vrai poème en peinture, qui ne commence point par les œufs de Léda ; mais, à l'exemple d'Homère, qui chante tout de ſuite la colère d'Achille, le peintre n'a immortaliſé que les ſoins généreux avec leſquels l'empereur a protégé les ſciences ; il a repréſenté auſſi les préparatifs pour la bâtiſſe de cette bibliothèque.

La majeſté impériale paroît ſous la figure d'une femme aſſiſe avec un riche ornement de tête ; ſur ſa poitrine pend à une chaîne un cœur d'or, emblême du caractère humain & bienfaiſant de l'empereur. Cette figure donne, avec le bâton de commandement, des ordres pour la bâtiſſe de la bibliothèque. A ſes pieds eſt aſſis un Génie avec des équerres, des palettes, des ciſeaux, &c.

---

(1) *Voyez* Repræſentatio Bibliothecæ Cæſareæ, Viennæ, 1737. fol. obl.

tandis qu'un autre Génie plane au deſſus de ſa tête avec les figures des trois Graces, pour indiquer le bon goût qui règne dans tout l'édifice. A côté de la figure principale eſt aſſiſe celle de la Libéralité en général, tenant à la main une bourſe remplie ; au deſſus d'elle eſt un Génie avec la table de Congiaires Romains ; & derrière elle on voit la Libéralité Autrichienne, couverte de ſon manteau parſemé d'alouettes. Près de là ſont des Amours qui reçoivent les tréſors & les récompenſes qui ſortent de la corne d'abondance, pour les diſtribuer aux ſavans & aux artiſtes, particulièrement à ceux qui ſe ſont rendus recommandables à la bibliothèque. L'Exécution perſonnifiée par une figure allégorique, tient les yeux fixés ſur la figure qui diſtribue ces ordres ; tandis que trois Amours montrent l'orthographie de la bibliothèque. A côté de cette figure eſt un Vieillard occupé à prendre, ſur une table, les dimenſions du plan de l'édifice. A ſes pieds on voit un Génie qui tient un chas, pour indiquer l'exacte exécution du plan projeté. Près du Vieillard eſt aſſiſe l'Invention ingénieuſe, tenant de la main droite une ſtatue d'Iſis, & de la gauche un livre, pour donner à connoître que la nature & l'étude ſont les ſources de l'invention, dont les ſolutions difficiles à réſoudre ſont indiquées par le Sphinx qui eſt à ſes pieds.

La comparaiſon que j'ai faite de cet ouvrage avec le grand plafond de le Moine à Verſailles,

n'a eu pour objet que de mettre en parallèle les deux plus grands ouvrages de notre tems, en ce genre, qui exiſtent en Allemagne & en France. La galerie de le Brun, pareillement à Verſailles, eſt ſans contredit, après celui de Rubens, l'ouvrage le plus poétique que la peinture ait produit; & la France peut ſe glorifier, avec raiſon, que cette galerie de le Brun & celle de Rubens au Luxembourg, ſont les plus ſavantes allégories qui ſoient ſorties de la palette d'un peintre.

La galerie de le Brun repréſente, en neuf grands & dix-huit petits compartimens, l'hiſtoire de Louis XIV, depuis la paix des Pyrénées juſqu'à celle de Nimègue. Le tableau où le roi prend la réſolution de faire la guerre contre la Hollande, contient ſeul une alluſion auſſi riche que ſublime de preſque toute la mythologie, mais qui demande une trop longue deſcription pour être placée ici. Qu'on juge par deux petites compoſitions, parmi ces tableaux, de tout ce que l'artiſte a été en état de concevoir & de rendre ſur la toile : l'une repréſente le Paſſage du Rhin par les François : » Le héros (1) y paroît la foudre » à la main ſur un char militaire, qu'Hercule, » déſignant la valeur héroïque, pouſſe à travers » les flots agités ; l'Eſpagne eſt entraînée par le » torrent ; le dieu du Rhin épouvanté laiſſe tom- » ber ſon gouvernail ; des Victoires qui volent,

(1) Lepicié, Vies des premiers Peintres du Roi, Tome I, page 64.

» tiennent des boucliers où ſont écrits les noms » des villes priſes après ce fameux paſſage: L'Eu- » rope enfin paroît dans l'admiration «.

Un autre morceau repréſente la concluſion du traité de paix. » La Hollande, malgré l'aigle de » l'empire qui la retient par ſa robe, court au » devant de la Paix qui deſcend des cieux avec » les Jeux & les Plaiſirs qui répandent des fleurs » de toutes parts; la Vanité couronnée de plumes » de paon, veut empêcher l'Eſpagne & l'Alle- » magne d'imiter leur alliée; mais voyant l'antre » où ſe forgeoient leurs armes foudroyé, & en- » tendant la Renommée en l'air qui les menace, » ces puiſſances ſe tournent auſſi du côté de la » Paix «. La première de ces allégories peut être comparée à la deſcription ſublime qu'Homère nous a donnée de Neptune pouſſant ſur la plaine liquide ſes chevaux infatigables & plus légers que les vents.

Malgré ces grands exemples, il ne manquera cependant pas de ſe trouver encore des adverſaires de l'allégorie dans la peinture, de même que les tableaux d'Homère en ont rencontré de tous les tems, & dans l'antiquité même. Il y a des gens dont la délicateſſe eſt ſi grande, qu'ils ſe trouvent révoltés de voir la fable placée à côté de la vérité: la ſeule figure allégorique d'un fleuve dans une compoſition de l'eſpèce qu'on appelle ſacrée, ſuffit pour leur cauſer du ſcandale. C'eſt ainſi que le Pouſſin a été blâmé pour avoir per-

ſonnifié le Nil, dans ſon tableau de Moïſe ſauvé des eaux (1). Un plus fort parti encore s'eſt déclaré contre la clarté de l'allégorie ; & l'on peut dire que le Brun a trouvé ſur ce point des juges fort ſévères, & qu'il en a même encore peu de favorables. Mais qui eſt-ce qui ignore que ce n'eſt que le tems & la relation des choſes qui les rendent intelligibles ou difficiles à comprendre? Lorſque Phidias donna une tortue à ſa Vénus (2), peu de monde, ſans doute, comprit d'abord l'idée que l'artiſte attachoit à cet attribut ; & celui qui le premier oſa donner des liens à la déeſſe de l'amour, haſarda ſans doute beaucoup. Avec le tems ces attributs allégoriques ſont auſſi connus que l'eſt la figure principale même qu'ils accompagnent. D'ailleurs l'allégorie eſt, en géneral, un peu énigmatique, ainſi que Platon (3) l'a remarqué de la poéſie, & c'eſt une ſcience qui n'eſt pas à la portée de tout le monde. Si le ſoin d'être clair pour ceux qui regardent un tableau comme une aſſemblée tumultueuſe devoit déterminer le peintre, il faudroit qu'il écartât alors toutes les idées poétiques & extraordinaires que ſon ſujet pourroit lui inſpirer. L'intention du célèbre Fréderic Barroche, en peignant, dans ſon tableau du

(1) Ce même fait hiſtorique, peint auſſi par le Pouſſin, ſe trouve à la galerie électorale de Dreſde. On y voit avec quel avantage ce peintre s'eſt ſervi dans cette compoſition de la figure perſonnifiée du Nil.

(2) Baldinucci Notiz. de' Profeſſ. del diſegno, p. 118.

(3) Plato, Alcibiad. II, p. 457. l. 30.

martyre de S. Vitalis, une cerise (1) qu'une jeune vierge tient au dessus d'un pivert qui cherche à l'attraper, dut certainement paroître obscure au plus grand nombre : la cerise sert à indiquer le tems de l'année auquel le saint souffrit le martyre.

Toutes les grandes machines, ainsi que les édifices publics, les palais, &c. exigent des peintures allégoriques qui soient analogues au local où l'on veut les employer. Ce qui est grand par soi-même doit avoir des parties qui y soient assorties : l'élégie n'est pas faite pour célébrer les grandes choses. Mais les fables sont-elles toutes des allégories à la place qu'elles occupent? Je crois qu'on ne peut pas plus les regarder comme telles, que d'attribuer au Doge le même pouvoir en terre ferme, qu'il a réellement à Venise ; & si je ne me trompe, la galerie du palais Farnèse ne doit pas être mise au nombre des ouvrages allégoriques. Peut-être n'ai-je pas rendu justice à Annibal Carrache en ne m'arrêtant pas à lui dans cet endroit de mon ouvrage : on sait (2) que le duc d'Orléans avoit demandé à Coypel qu'il peignît dans sa galerie l'histoire d'Enée.

Le Neptune (3) de Rubens qui est à la ga-

---

(1) Argenville, Abrégé de la Vie des Peintres, paroît ne pas avoir compris le mot Italien *Ciliega* ; mais comme il vit cependant qu'il devoit avoit rapport au printems, il a cru que c'étoit le nom d'un oiseau d'été. Cet écrivain n'a point parlé du sujet même du tableau ; il ne s'est arrêté qu'à la figure de la jeune Vierge.

(2) Lepicié, Vies des premiers Peintres, Part. II, p. 17, 18.

(3) Recueil d'Estampes de la galerie de Dresde, fol. 48.

lerie électorale de Drefde, fut exécuté par ce peintre pour la magnifique entrée de l'Infant Ferdinand d'Efpagne, comme gouverneur des Pays-bas, à Anvers, où ce chef-d'œuvre fervit de tableau allégorique à un arc de triomphe (1). Le dieu des mers qui, chez Virgile, commande aux flots de s'appaifer, fervit à l'artifte de figure allégorique pour repréfenter l'heureufe navigation & le débarquement de l'Infant à Gènes, après avoir effuyé une forte tempête; mais aujourd'hui ce tableau ne peut plus repréfenter que le Neptune de Virgile.

Vafari (2) a jugé, d'après l'idée généralement reçue des peintures placées dans un local tel que celui dont je viens de parler, lorfqu'il veut trouver dans le fameux tableau de Raphaël au Vatican, connu fous le nom de l'Ecole d'Athènes, une allégorie, c'eft-à-dire, une comparaifon de la philofophie & de l'aftrologie avec la théologie; quoiqu'il ne faille y chercher (3) que ce qui fe préfente d'abord à l'œil, favoir, une fimple repréfentation de l'Ecole d'Athènes.

Dans l'antiquité, au contraire, chaque repréfentation de l'hiftoire d'un dieu ou d'une déeffe, dans le temple qui lui étoit confacré, devoit en même tems être regardée comme un emblême;

(1) Pompa & introitus Ferdinandi Hifp. Inf. p. 15. Antv. 1641. fol.

(2) Vafari, Vite de' Pittori, &c. Part. III, Vol. I, p. 76.

(3) Chambray, Idée de la Peinture, p. 107, 108. Bellori, Defcriz. delle Imagini dipinte da Rafaello, &c.

toute la mythologie n'étant qu'une série d'allégories. Les dieux d'Homère, dit un ancien, sont des idées sensibles & palpables des différentes puissances de la nature ; ce sont des ombres & des voiles sous lesquels sont cachées des intentions sublimes. Ce n'est que comme une allégorie de cette espèce qu'on regardoit les amours de Jupiter & de Junon, peints sur le plafond du temple de cette déesse à Samos : Jupiter y étoit l'emblême de l'air (1), & Junon celui de la terre.

Il est tems que je m'explique aussi sur ce que j'ai dit du tableau de Parrhasius, où cet artiste peignit le mélange des différentes passions contraires qui caractérisoient le peuple d'Athènes. Je releverai, en même tems, une erreur que j'ai avancée dans mon ouvrage : au lieu du nom du peintre que je viens de citer, j'ai mis celui d'Aristide, qu'on appeloit en général le peintre de l'ame. Il paroît, par ce que vous dites dans votre lettre, que vous vous faites une idée fort facile de l'exécution du tableau de Parrhasius ; & suivant vous, ce peintre, pour rendre ses conceptions plus sensibles, partagea son sujet en plusieurs tableaux. Ce ne fut pas là sans doute la manière de voir de l'artiste. L'on sait que le sculpteur Léocharès fit une statue du peuple d'Athènes, & il y avoit aussi un temple sous ce nom (2), dont les ta-

(1) Heraclid. Pontici Allegor. Homeri, p. 443, 462. inter Th. Gale Opusc. Mythol.

(2) Josephi Antiquit. Lib. XIV, Cap. 8, p. 699. edit. Haverc.

bleaux, qui avoient pareillement le peuple d'Athènes pour objet, paroissent avoir été exécutés dans le goût de l'ouvrage de Parrhasius. On n'a pas pu encore en donner une composition qui ait paru satisfaisante (1); & lorsqu'on a voulu le faire par le moyen de l'allégorie, on a produit des ouvrages monstrueux, tel que celui qu'a conçu un écrivain moderne (2). Le tableau de Parrhasius sera donc toujours une preuve que les anciens ont été plus savans que nous dans l'allégorie.

Ce que j'ai dit de l'allégorie en général, peut être appliqué aussi à l'allégorie des ornemens en particulier; mais comme vous faites, dans votre lettre, quelques remarques sur ce sujet, je crois devoir y répondre en peu de mots.

Dans toutes les espèces d'ornemens, il faut principalement observer, 1°. qu'ils soient analogues à la nature de la chose & du local, & qu'ils ne s'écartent point de la vérité; 2°. qu'ils ne soient point les productions d'un caprice arbitraire.

La première règle, qui est prescrite à tous les artistes sans exception, exige qu'ils observent une certaine convenance entre les différentes parties, & un rapport exact entre les ornemens & le lieu qu'ils veulent en décorer.

Non ut placidis coeant immitia. HOR.

---

(1) Dati, Vite de' Pittori, p. 73.

(2) Thesaur. Idea Argut. dict. Cap. III, p. 84.

Il ne faut point allier le profane au ſacré, ni le terrible au ſublime ; voilà pourquoi on déſapprouve les têtes de bélier (1) placées dans les métopes des colonnes Doriques de la chapelle du palais du Luxembourg, à Paris.

La ſeconde règle exclud certaines libertés, & circonſcrit les architectes & les décorateurs dans des bornes plus étroites encore que celles dans leſquelles doivent ſe tenir les peintres mêmes. Ces derniers ſont quelquefois obligés de ſe conformer à la mode actuelle dans leurs compoſitions hiſtoriques ; & ce feroit manquer de ſageſſe que de vouloir toujours ſe tranſporter, en imagination, avec ſes perſonnages, dans la Grèce. Mais les édifices & les autres ouvrages publics, qui doivent réſiſter plus long-tems aux ſiècles, exigent auſſi des ornemens dont les périodes ſoient plus longs que la durée des modes qui diſtinguent les coſtumes des peuples ; c'eſt-à-dire, que le goût de ces monumens doit pouvoir mériter l'approbation de pluſieurs générations, ou, ce qui revient au même, qu'ils doivent être exécutés ſuivant les règles & dans le goût de l'antiquité ; ſans quoi, il y a tout lieu de craindre que ces ornemens ne ſoient hors de mode avant même que l'édifice auquel on veut les employer ne ſoit achevé de bâtir.

La première de ces règles conduira l'artiſte à l'allégorie, & la ſeconde à l'imitation de l'anti-

(1) Blondel, Maiſons de plaiſance, Tom. II, p. 26.

quité; & cela regarde principalement les ornemens de détail.

J'appelle ornemens de détail ou petits ornemens, ceux qui ne font point ſeuls un tout, & qui ne ſervent que d'acceſſoires aux grands. Les ouvrages en coquillages & les conques n'ont été employés par les anciens que lorſque la fable de Vénus ou de quelque dieu marin rendoit cette eſpèce d'ornement néceſſaire, ou quand il avoit quelque analogie avec l'édifice ou le local, tel, par exemple, qu'au temple de Neptune. On croit auſſi que d'anciennes lampes ornées de coquilles (1) ſervoient dans les temples de ce dieu marin. D'ailleurs ces coquilles peuvent faire un bel ornement & fort expreſſif dans pluſieurs endroits; on les a, entre autres, heureuſement employées aux feſtons de l'hôtel-de-ville d'Amſterdam (2).

Les têtes écorchées de bœuf & de bélier, loin de juſtifier l'emploi des coquilles, comme vous paroiſſez le croire, en font au contraire connoître le mauvais uſage. Ces têtes, ainſi dépourvues de leur peau, avoient non-ſeulement un rapport direct aux ſacrifices des anciens, mais il s'y joignoit encore une idée ſuperſtitieuſe: on croyoit qu'elles ſervoient à écarter le tonnerre (3), & Numa prétendit même avoir reçu ſur cela un ordre par-

(1) Paſſerii Lucernæ fict. tab. 51.

(2) Quellinus, Maiſon de Ville d'Amſterdam. 1655. fol.

(3) Arnob. adv. gentes, Lib. V, p. 157. edit. Lugd. 1651. in-4°.

ticulier de Jupiter (1). On ne peut pas non plus mettre les ouvrages à coquilles en parallèle avec le chapiteau (2) d'une colonne Corinthienne, dont plusieurs siècles ont confirmé l'usage & le bon goût. D'ailleurs, l'origine de ce chapiteau paroît être plus naturelle & plus conforme à la raison, que ne l'indique Vitruve; mais des recherches de cette nature appartiennent à un ouvrage sur l'architecture. Pococke, qui croit que l'ordre Corinthien n'étoit pas encore généralement connu lorsque Périclès fit bâtir un temple à Minerve,

(1) On sait que Pline, d'après Pison (Liv. III, Chap. 53), rapporte que Numa possédoit l'art d'attirer la foudre; ce qui feroit croire que les anciens ont connu l'électricité. Le Naturaliste latin ajoute même que Tullus Hostilius fut frappé de la foudre pour n'avoir pas suivi exactement les procédés nécessaires au moment où, à l'exemple de Numa, il évoquoit le tonnerre. *Voyez* aussi Tacite (Liv. I, Chap. 31). Et selon Ovide le surnom d'*Elicius* fut donné à Jupiter, parce qu'on avoit le secret de le faire descendre du ciel. Voici les vers d'Ovide dont il est question:

Eliciunt cœlo te, Jupiter, unde minores
Nunc quoque te celebrant *Eliciumque* vocant.

Cette note est tirée de la *Description des Pierres gravées de M. le Duc d'Orléans*, *Tom. I*, *p. 16*, qui se vend actuellement chez Barrois l'aîné. On lira avec intérêt la note *x* du troisième livre de la traduction des *Fastes d'Ovide*, par M. Bayeux, où l'on trouvera aussi des recherches curieuses sur les connoissances que les anciens paroissent avoir eues de l'air inflammable & des ballons aérostatiques. *Note du Traducteur.*

(2) On pense aussi qu'une pareille tête de bœuf, qu'on voit sur le revers d'une médaille d'or, qui de l'autre côté présente une tête d'Hercule avec sa massue, y sert d'allégorie (*) pour désigner les travaux de ce héros. D'autres prétendent que cette tête écorchée est un emblême de la Force, ou de l'Activité, ou de la Patience (**).

(*) Haym, Tesoro Brit. Tom. I, p. 182, 83.
(**) Hypnerotomachia Polyphili, fol. Venet. ap. Ald. 1527, *fol.*

auroit

auroit dû se rappeler que les temples de cette déesse doivent avoir des colonnes Doriques, ainsi que Vitruve nous l'apprend (1).

Il faut dans ces ornemens suivre les mêmes règles que dans l'architecture ; & l'on sait que c'est en divisant en grandes masses les principales parties d'un édifice, & en leur donnant une élévation & une saillie hardies, qu'on parvient à y imprimer cette *grandiosité* qui plaît & qui étonne. Qu'on se rappelle ici les colonnes cannelées du temple de Jupiter à Agrigente, dont chaque cannelure pouvoit contenir un homme (2). Ces ornemens doivent non-seulement être employés avec une grande économie, mais de plus ils doivent être divisés en peu de parties, & ces parties doivent saillir avec hardiesse & légéreté.

La première règle (pour en revenir à l'allégorie) peut se diviser en plusieurs sections secondaires ; mais le but général de l'artiste doit être d'observer une juste convenance avec la nature des choses & celle du local. Quant aux exemples qu'on pourroit demander pour constater ces règles, je crois qu'il est plus facile de les discuter que de les établir.

---

(1) Vitruv. Liv. I. Chap. 2.

(2) Diodor. Sic. Lib. XIII. p. 375. al. 507. *Voyez* aussi ce que dit M. Winckelmann sur les colonnes de ce temple de Girgenti, dans ses *Remarques sur l'Architecture des anciens*, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.

Arion aſſis ſur un dauphin, tel qu'on le voit dans un nouvel ouvrage d'architecture (1), quoique ſans intention déterminée, comme il paroît, pour ſervir de deſſus de porte, ne peut convenir, ce me ſemble, ſuivant l'idée généralement attachée à cette figure, que dans les appartemens d'un Dauphin de France ; & ce groupe perd néceſſairement toute ſa beauté allégorique, par-tout où il ne peut pas ſignifier l'Humanité, ou le ſecours & la protection que les artiſtes doivent trouver comme Arion. Dans la ville de Tarente, au contraire, cette figure d'Arion, mais ſans ſa lyre, pourroit encore ſervir aujourd'hui à décorer, à juſte titre, tous les édifices publics, puiſque les anciens Tarentins, qui regardoient Taras, fils de Neptune, comme le fondateur de leur ville, le repréſentoient ſur leurs médailles monté ſur un dauphin.

On a bleſſé la vérité dans la décoration d'un édifice, à la conſtruction duquel tout un peuple a contribué, c'eſt le palais de Blenheim, appartenant au duc de Marlborough ; on y voit au deſſus de deux portails d'énormes lions de pierre (2) qui mettent en pièce un petit coq. Il faut convenir que cette allégorie ne conſiſte que dans un jeu de mots fort trivial.

Il eſt vrai qu'on trouve dans l'antiquité un ou deux pareils exemples d'allégories qui ne portent

(1) Blondel, Maiſons de plaiſance, &c.

(2) *Voyez* le Spectateur, n. 59.

que ſur une mauvaiſe alluſion de noms : telle eſt entre autres la figure d'une lionne placée ſur le tombeau de Léena, amie d'Ariſtogiton, qu'on lui fit ériger en mémoire de ſa conſtance à ſouffrir la mort qui lui fut infligée par les tyrans, plutôt que de révéler les noms des tyrannicides dont elle faiſoit nombre (1). Mais je ne ſais ſi ce monument peut ſervir à juſtifier le jeu de mots qu'on trouve dans quelques ornemens des modernes. L'ami de cette martyre de la liberté, à Athènes, étoit un homme célèbre par ſes vertus & ſes mœurs auſtères, dont on avoit voulu rendre le nom immortel par un monument public. Il en eſt de même des figures du lézard & de la grenouille (2), que les architectes Saurus & Batrachus placèrent dans la volute d'un temple qu'ils avoient bâti, & auquel il ne leur fut pas permis de graver leurs noms, qu'ils voulurent cependant éterniſer par cet ouvrage. La lionne qu'on mit ſur le tombeau de la fameuſe Laïs (3), qui probablement fut faite à l'inſtar de celle du tombeau de Léena dont je viens de parler, tenoit un bélier entre ſes pattes de devant : figure allégorique qui ſervoit ſans doute pour faire connoître les mœurs de cette courtiſane (4). On plaçoit auſſi

(1) Pauſan. Lib. I. Cap. 43. l. 22.

(2) Plin. Hiſt. nat. Lib. XXXVI. Cap. 5. *Voyez* auſſi les Remarques ſur l'Architecture des anciens de notre auteur, qui ſe trouvent chez Barrois l'aîné.

(3) Pauſan. Lib. II. Cap. 2. p. 115. l. 11.

(4) Idem, Lib. IX. Cap. 40. p. 795. l. 11.

ordinairement la figure d'un lion ſur le tombeau des perſonnes qui s'étoient diſtinguées par leur valeur.

Il ne faut d'ailleurs pas s'imaginer que tous les ornemens & toutes les figures des anciens, même ceux qu'on voit ſur leurs vaſes & ſur leurs uſtenſiles, ſoient des allégories : l'explication d'une grande partie feroit difficile à donner, & ne porteroit la plupart du tems que ſur de pures conjectures. Je ne me haſarderai pas, par exemple, à ſoutenir qu'une lampe de terre cuite (1), qui a la forme d'une tête de bœuf, ſignifie qu'il faut conſtamment s'occuper de choſes honnêtes & utiles ; ni que le feu eſt une image de l'éternité. Je n'y chercherai pas non plus une allégorie des ſacrifices qu'on faiſoit à Pluton & à Proſerpine (2). Mais il en eſt tout autrement de la figure d'un jeune prince Troyen que Jupiter enleva pour en faire ſon mignon : la ſignification en étoit auſſi grande que glorieuſe quand elle étoit repréſentée ſur le manteau d'un Troyen, & forme par conſéquent une allégorie auſſi vraie que belle ; mais que vous ne voulez pas y trouver, comme il paroît par votre lettre. Il me ſemble auſſi que les oiſeaux qui mangent des raiſins, qu'on voit ſur une urne cinéraire, y forment une allégorie auſſi juſte que l'eſt celle de la fable de Bacchus que Mercure donne à nourrir à Leucothée, re-

(1) Aldrovand. de quadruped. biſcul. p. 141.

(2) Bellori, Lucern. ſepulc. Part. I. fig. 17.

préſentée par l'Athénien Salpion ſur un grand vaſe de marbre (1). Les oiſeaux peuvent ſignifier la jouiſſance qu'aura, dans les champs Elyſées, la perſonne morte du plaiſir qui aura le plus flatté ſes ſens dans ce monde; car on ſait que les oiſeaux ſont un emblême de l'ame (2). On prétend auſſi que par un Sphinx (3) que l'artiſte a repréſenté ſur une coupe, il a voulu indiquer les aventures d'Œdipe à Thèbes, qui étoit la patrie de Bacchus à qui cette coupe doit avoir été conſacrée. Ne ſe pourroit-il pas auſſi que le lézard qu'on voyoit ſur la coupe de Mentor, eût ſervi à en faire connoître le poſſeſſeur, qui probablement portoit le nom de Sauros?

Je ſuis néanmoins perſuadé qu'on peut trouver des ſujets allégoriques dans la plupart des figures des anciens, lorſque l'on conſidère qu'ils donnoient un ſens ſymbolique à leurs édifices mêmes. De cette eſpèce étoit le portique d'Olympie, dédié au ſept arts libéraux (4), où les vers qu'on y recitoit étoient répétés juſqu'à ſept fois par l'écho. On peut ranger à peu près dans la même claſſe un temple de Mercure, qu'on voit ſur une médaille de l'empereur Aurélien (5), lequel, au lieu

(1) Spon, Miſcell. Sect. II. Art. I. p. 25.

(2) Beger, Theſaur. Palat. p. 100.

(3) Buonarotti, Obſerv. ſopra alcuni Medagl. Procem. p. 26. Roma, 1698. in-4°.

(4) Plutarch. de Garrulit. p. 502.

(5) Triſtan, Comment. hiſt. des Emper. Tom. I. p. 632.

de porter ſur des colonnes, étoit ſoutenu par des Hermès ou Termes, ainſi qu'on les appelle aujourd'hui. Sur le fronton de ce temple ſont repréſentés un chien, un coq & une langue : figures dont la ſignification eſt connue.

Le temple de la Vertu & de l'Honneur, que Marcellus fit élever, étoit d'une conſtruction plus ſavante encore. Comme il vouloit faire ſervir à cet objet les richeſſes qu'il avoit apportées de Sicile, le grand-prêtre, dont il avoit néanmoins obtenu d'avance l'approbation, lui défendit d'exécuter cette entrepriſe, ſous prétexte qu'un ſeul temple ne pouvoit pas renfermer deux divinités. Marcellus fit donc bâtir deux temples, l'un à côté de l'autre, de manière qu'il falloit paſſer par le temple de la Vertu pour arriver dans celui de l'Honneur (1); voulant donner à entendre par-là, que ce n'eſt que par le chemin de la vertu qu'on parvient à la gloire. Ce temple étoit à la porte Capene (2). Il me vient ici une idée qui a rapport à ce ſujet. Les anciens (3) avoient coutume de faire d'horribles ſtatues de ſatyres, qui en dedans étoient creuſes, & dans leſquelles on trouvoit, en les ouvrant, de petites figures des Graces. Ne vouloient-ils pas nous apprendre par-là qu'il ne faut pas juger des hommes par leur extérieur, & qu'on peut ſuppléer par les dons de l'eſprit,

---

(1) Plutarch. Marcel. p. 277.

(2) Vulpii Latium, Tom. II. Lib. 2. Cap. 20. p. 175.

(3) Banier, Mythol. Tom. II. Liv. I. Chap. 11. p. 181.

à ce qui manque d'agrément & de beauté au corps ?

Je crains d'avoir laissé échapper quelques remarques critiques de votre lettre, auxquelles j'aurois voulu répondre. Je me rappelle entre autres, par exemple, ce qui y est dit au sujet de l'art que cherchoient les Grecs de changer les yeux bleus en yeux noirs : Dioscoride (1) est le seul écrivain qui en fasse mention. On a néanmoins fait aussi, dans les tems modernes, des essais sur cet art. Il y a eu de nos jours, en Silésie, une comtesse d'une grande beauté, & à qui il ne manquoit, pour être regardée comme parfaitement belle, que d'avoir des yeux noirs au lieu des yeux bleus qu'elle avoit. Comme elle apprit le desir de ses adorateurs, elle employa tous les moyens pour changer la nature, ce qui lui réussit en effet : elle eut des yeux noirs, mais elle fut en même tems frappée de cécité.

Comme je ne suis pas content moi-même de ce que je viens de répondre à votre lettre, j'ai tout lieu de croire que vous n'en serez pas plus satisfait ; mais il faut songer que l'art est inépuisable, & que c'est une folie que de vouloir tout dire. J'ai cherché à me rendre agréables quelques momens de loisir; & ce que j'ai écrit sur cette matière, est principalement le fruit des entretiens que j'ai eus avec mon ami M. Fréderic Oëser,

---

(1) Dioscor. de re medica, Lib. V. Cap. 179.

qu'on peut regarder comme un vrai diſciple d'Ariſtide, qui, comme on ſait, étoit le peintre de l'ame & de l'eſprit. Que le nom de cet illuſtre artiſte & de cet ami reſpectable ſerve donc auſſi à orner la fin de cet ouvrage.



RÉFLEXIONS

SUR

LE SENTIMENT DU BEAU

DANS

LES OUVRAGES DE L'ART,

ET SUR LES MOYENS DE L'ACQUÉRIR;

Adressées à M. le Baron DE BERG, par M. WINCKELMANN.

. . . . Ἰδέα τε καλὸν
Ὥρᾳ τε κεκραμένον. PINDAR. Ol. 10.

RÉFLEXIONS
SUR
LE SENTIMENT DU BEAU
DANS
LES OUVRAGES DE L'ART,
ET SUR LES MOYENS DE L'ACQUÉRIR.

Ὅμως δὲ λῦσαι δυνατὸς ὀξεῖ-
αν ἐπιμομφὰν ὁ τόκος ἀνδρῶν. PINDAR. Ol. 10.

MON AMI,

POUR m'excuser auprès de vous de la négligence que j'ai mise à vous faire parvenir ce petit écrit *sur le Sentiment du Beau dans les ouvrages de l'Art*, je me servirai d'un passage de Pindare à Agésidame, jeune homme noble de Locres, » d'une belle figure & rempli de graces «, que le poëte Grec avoit long-tems fait attendre après une Ode qu'il avoit promis de lui adresser : » La dette qu'on paye avec usure, dit-il, ne » mérite point de reproche «. Voilà ce que je puis appliquer à cette dissertation, à laquelle j'ai

donné plus d'étendue que je ne l'avois d'abord pensé, lorſque je me propoſai de la faire paroître dans les *Lettres écrites de Rome*, que j'étois dans l'intention de publier.

C'eſt vous-même qui m'avez fait naître l'idée de cet ouvrage. Notre entrevue a été malheureuſement de trop peu de durée, & pour vous, & pour moi-même ; mais la conformité de nos ſentimens s'eſt déclarée chez moi, du premier inſtant que je vous ai vu. Votre figure me fit eſpérer de rencontrer en vous le caractère que je deſirois ; & véritablement dans un beau corps j'ai trouvé une ame faite pour la vertu, & douée du ſentiment du beau. Auſſi le moment de notre ſéparation a-t-il été un des plus cruels de ma vie, & notre ami commun peut rendre témoignage de la douleur que m'a cauſée votre départ ; car votre ſéjour ſous un ciel éloigné, ne me laiſſe pas le moindre eſpoir de vous revoir de la vie. Que la dédicace de cet écrit devienne donc un monument de notre amitié, laquelle eſt chez moi auſſi pure, auſſi dépourvue de toutes vues d'intérêt, qu'elle ſera conſtante & durable.

L'aptitude de connoître le beau dans les ouvrages de l'art, offre une idée qui comprend tout à-la-fois la perſonne & la choſe, le contenant & le contenu, mais que je ne conſidérerai néanmoins ici que ſous un ſeul point de vue ; c'eſt-à-dire, que c'eſt le ſentiment du beau qui ſera le principal

objet de mes réflexions: & je dois préalablement remarquer que c'eſt le *beau* rendu ſenſible, qui conſtitue la *beauté*. La beauté regarde particulièrement les formes, & c'eſt elle qui eſt l'objet le plus ſublime de l'art; le beau étend ſon empire ſur tout ce qui peut être penſé, conçu & exécuté.

Il en eſt de cette aptitude de diſcerner le beau, comme du ſens commun, que chacun croit avoir en partage, & qui néanmoins eſt plus rare que l'eſprit même. Parce qu'on a des yeux comme tout le monde, on ſe flatte d'avoir la vue auſſi bonne que ſon voiſin; & de même qu'il n'y a point de femme qui s'imagine être laide, il n'y a perſonne qui ſe croie privé du ſentiment du beau. Rien ne bleſſe davantage l'amour-propre que de ſe voir ſoupçonné dépourvu de bon goût, ou, ce qui revient au même, incapable de connoître le beau dans les ouvrages de l'art. On veut bien quelquefois, à la vérité, convenir du défaut d'expérience dans cette connoiſſance, mais ce n'eſt qu'avec douleur que nous avouons notre incapacité à cet égard. Il en eſt de cette perception du beau comme du génie poétique: l'un & l'autre ſont des dons du ciel qui demandent à être cultivés, & qui, ſans l'inſtruction & l'exercice, ſeroient perdus pour nous. Cette diſſertation ſera donc diviſée en deux ſections, dont la première aura pour objet notre aptitude naturelle à connoître le beau, & la ſeconde les inſtructions néceſſaires pour l'acquérir.

Quoique le ciel accorde à tous les êtres raisonnables le sentiment du beau, ils ne le possèdent cependant pas tous au même degré. La plupart des hommes ressemblent à ces brins de paille qui tous, sans distinction, sont attirés par la force occulte de l'ambre, mais qui en retombent bientôt : voilà pourquoi leur sentiment du beau est d'une durée aussi foible que celle du son qu'on tire de la corde d'un instrument. Le beau & le médiocre leur font une impression également agréable, de même que l'homme de génie est confondu avec celui qui n'a aucun mérite, par ceux qui poussent la politesse à l'excès. Chez quelques-uns le sentiment du beau est si sourd, que rien ne peut l'affecter : tel étoit, par exemple, celui du jeune Anglois d'une illustre naissance, qui ne donna seulement pas le moindre signe de vie, pendant que je l'entretenois, en voiture, des beautés sublimes de l'Apollon du Belvédere, & des autres statues de la première classe (1). Telle devoit être encore la perception du duc Malvasia, éditeur d'une Vie des Peintres de l'école de Bologne, qui, entre autres, prétend que le grand Raphaël étoit un potier de la ville d'Urbin, d'après le conte populaire suivant lequel ce célèbre artiste avoit peint des vases de terre cuite; conte que l'ignorance a accrédité au-delà des

---

(1) *Voyez* la lettre de M. Winckelmann à M. L. Usteri, Tome II, page 93 des *Lettres familières de Winckelmann*, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.

Alpes, comme une particularité ſingulière de ſa vie; & cet écrivain ne craint pas non plus d'avancer que le Carrache avoit corrompu ſon goût en étudiant les ouvrages de Raphaël. Sur des perſonnes de cette trempe, les beautés réelles de l'art n'agiſſent pas avec plus de force que les aurores boréales ſur les objets qu'elles éclairent quelquefois foiblement, mais qu'elles n'échauffent jamais; & l'on croiroit preſque que ce ſont des êtres de l'eſpèce de ceux que Sanchoniaton dit n'être mus par aucun ſentiment. Et quand même toutes les beautés de l'art ſe trouveroient réunies ſous un même point viſible, ainſi que Dieu n'eſt qu'yeux, ſuivant les Egyptiens, elles échapperoient encore à la vue du grand nombre, qu'elles ne toucheroient point.

On peut encore ſe convaincre combien ce ſentiment du beau eſt rare chez les hommes, par les défauts qui règnent dans les ouvrages qui enſeignent à le connoître. Car, depuis Platon juſqu'à nos jours, tous les écrits qui ont traité de cette matière ſont foibles, ſans inſtruction, & peu dignes du ſujet; & quelques auteurs modernes qui ont voulu parler du beau, étoient bien loin d'en avoir une juſte idée. Je puis, mon ami, vous donner une nouvelle preuve de cette vérité par une lettre du fameux baron de Stoſch, le plus grand antiquaire de notre tems. Dans le commencement de notre commerce épiſtolaire, & lorſqu'il ne me connoiſſoit pas encore perſonnellement, il

voulut m'inftruire fur le rang que doivent tenir entre elles les meilleures ftatues de l'antiquité, & fur la méthode que je devois fuivre dans l'étude que je voulois en faire. Mais jugez quelle fut ma furprife lorfque je vis que ce célèbre connoiffeur plaçoit l'Apollon du Vatican, cette merveille de l'art, après le Faune endormi du palais Barberini, qui n'offre qu'une nature ruftique; après le Centaure de la *villa* Borghèfe, qui n'eft fufceptible d'aucune beauté idéale; ainfi qu'après les deux Satyres du Capitole, & le Bouc du palais Juftiniani, dont la tête feule mérite quelque attention. Le croirez-vous? la Niobé & fes filles, les modèles les plus fublimes que nous ayons de la beauté du fexe, tiennent le dernier rang dans cette diftribution. Je lui renvoyai fon écrit. Sa défenfe fut que dans fa jeuneffe il avoit examiné les anciens ouvrages de l'art, dans la compagnie de deux artiftes ultramontains qui vivoient encore, & dont les décifions l'avoient guidé dans le jugement qu'il en avoit porté.

Notre correfpondance épiftolaire roula quelque tems fur un bas-relief de la *villa* Pamphili, avec des figures en demi-boffe, qu'il confidéroit comme un des plus anciens monumens de l'art des Grecs, & que je regarde au contraire comme un ouvrage du dernier temps des empereurs. Savez-vous fur quel fondement étoit appuyée cette conjecture de M. de Stofch? Il penfoit que la médiocrité du travail de ce bas-relief étoit une

preuve

preuve de ſon ancienneté. C'eſt d'après ce même ſyſtême que raiſonne Natter, dans ſon ouvrage ſur les pierres gravées; & qu'on peut réfuter par ce qu'il dit lui-même au ſujet de la troiſième & de la ſixième planches de ſon livre. La même erreur caractériſe le jugement qu'il porte ſur la prétendue haute antiquité des pierres de la huitième jusqu'à la douzième planche. Il prend ici l'hiſtoire pour guide, & penſe qu'un événement auſſi ancien que la mort d'Othryades ne peut avoir été repréſentée que par un artiſte d'un tems fort reculé (1). Ce ſont de pareils connoiſſeurs qui ont donné de la réputation au Sénèque au bain de la *villa* Borghèſe, dont les veines reſſemblent à un tiſſu de cordes, & qui, à mon avis, mérite à peine de tenir le dernier rang parmi les ouvrages des anciens. Ce jugement, que je me ſerois gardé de haſarder il y a dix ans, ſera ſans doute encore blâmé par la tourbe des connoiſſeurs, comme une héréſie en antiquité.

Une éducation honnête & bien raiſonnée fait naître & donne un eſſor prématuré au ſentiment du beau; quoique une mauvaiſe éducation, en le retardant, ne puiſſe néanmoins pas l'étouffer tout-à-fait, ainſi que j'en ſuis convaincu par ma

(1) M. Winckelmann rapporte, dans ſa *Deſcription du Cabinet de Stoſch, claſſe IV, n°. 8—16*, pluſieurs pierres gravées ſur leſquelles on voit Othryades avec un autre ſoldat bleſſé comme lui. Il retire une flèche de ſa poitrine, & écrit avec ſon ſang, ſur un bouclier qui eſt devant lui, ces mots : » A la Victoire «. *Note du Traducteur.*

propre expérience. Cependant les grandes villes ſont un ſéjour bien plus favorable que la province, au prompt développement de cette perception; & l'étude y contribue réellement moins que la ſociété & la converſation des perſonnes inſtruites : car le grand ſavoir, diſent les Grecs, ne ſert de rien à la juſteſſe de l'eſprit; & l'on voit que ceux qui ſe ſont diſtingués par leurs profondes connoiſſances dans l'antiquité, n'ont poſſédé aucune autre eſpèce de talent. Chez les Romains de nos jours, qui naturellement pourroient acquérir plutôt & à un plus haut degré la connoiſſance du beau, elle ſe trouve néanmoins éteinte par une mauvaiſe éducation ; parce qu'en cela les hommes reſſemblent aux poules, qui ſautent par deſſus le grain qui ſe trouve à leurs pieds, pour courir après celui qui eſt loin d'eux ; il ſuffit que nous ayons tous les jours une choſe ſous les yeux, pour qu'elle n'excite plus notre envie ni notre admiration. Il y a un peintre fort connu, Nicolas Ricciolini, natif de Rome, homme de grand talent, même hors de ſon art, qui eſt parvenu à l'âge de ſoixante-dix ans avant de voir les ſtatues de la *villa* Borghèſe. Il a étudié l'architecture par principes, & cependant il n'a pas vu un des plus beaux monumens qu'il y ait de cet art, ſavoir, le tombeau de Cecilia Metella, femme de Craſſus, quoiqu'il ſoit un grand amateur de la chaſſe, & qu'il ait parcouru en tous ſens les campagnes de Rome. C'eſt par la raiſon que je

viens d'alléguer, que Jules Romain eſt, pour ainſi dire, le ſeul célèbre artiſte qui ſoit né à Rome. La plupart de ceux qui ont acquis leur réputation dans cette ville, tant peintres que ſculpteurs & architectes, étoient des étrangers; & il n'y a même encore actuellement aucun Romain qui ſe diſtingue dans les arts. En partant de cette obſervation, il me ſemble que c'eſt un préjugé que d'avoir fait venir, à grands frais, des artiſtes de Rome, pour deſſiner les tableaux d'une certaine galerie en Allemagne, tandis qu'on pouvoit trouver pour cela des gens plus habiles ſur le lieu.

Dans l'adoleſcence, le ſentiment du beau ſe trouve, ainſi que toutes nos autres idées, obſcurci & émouſſé par le choc de différentes paſſions, & ne ſe fait ſentir que comme une titillation dans le ſang, dont on ne peut ni définir la cauſe, ni aſſigner le ſiége. On doit s'attendre à trouver cette qualité plutôt dans les jeunes gens bien faits, que dans d'autres, parce que nos idées ſont en général analogues à notre conformation; mais il faut cependant moins chercher cette analogie dans les formes, que dans l'eſſence & dans le caractère de l'homme: une ame tendre & des organes flexibles ſont des ſignes heureux de ce don. On s'en apperçoit plus facilement encore quand, à la lecture d'un livre, notre ame ſe trouve doucement émue par des paſſages ſur leſquels l'eſprit ardent & impétueux gliſſe rapidement, ainſi que cela arrive, par exemple, en liſant la comparaiſon que

Glaucus fait à Diomède, de la vie humaine avec les feuilles que le vent enlève & disperse au loin, & qui se renouvellent quand toute la nature est ranimée par le printems (1). Il est aussi inutile de chercher à faire connoître le beau à celui qui n'est pas doué de ce sentiment, qu'il le seroit d'enseigner la musique à celui dont l'oreille n'est pas musicale. Une preuve plus sensible encore de ce don, c'est lorsqu'on voit des enfans qui, élevés loin des arts, montrent néanmoins une aptitude & un penchant naturels pour le dessin, qui semblent leur être innés, comme l'est, dans certaines personnes, le goût pour la poésie & pour la musique.

Comme d'ailleurs les belles formes du corps humain entrent dans la connoissance du beau en général, j'ai remarqué que ceux dont l'attention ne se fixe que sur les beautés dont la femme est susceptible, & qui ne sont que foiblement touchés de celles de notre sexe, ne possèdent point le sentiment du beau au degré nécessaire pour constituer un vrai connoisseur. Ils seront même incapables de juger des ouvrages des Grecs, dont les plus grands beautés se trouvent principalement dans les statues d'hommes. Il faut cependant plus de sensibilité & de perception pour juger des beautés de l'art que de celles de la nature; parce que dans l'art cette sensibilité est le résultat de la seule imagination, sans être excitée, comme au

(1) Iliade, liv. VI.

théâtre, par le geſte, par la voix & par les larmes. Et comme cette ſenſibilité eſt bien plus vive, bien plus agiſſante dans la jeuneſſe que dans l'âge mûr, elle doit être exercée de bonne heure, & tournée vers des objets réellement beaux, avant que l'âge vienne à émouſſer ce ſentiment ; car alors, il faut l'avouer, nous ne ſommes plus en état de connoître & de diſtinguer le beau.

Il ſeroit néanmoins injuſte de conclure de ce que nous venons de dire, que toutes les perſonnes qui admirent ce qui eſt mauvais, ne ſoient pas douées de ce ſentiment du beau. Car, de même que les enfans qui s'accoutument à regarder les objets de fort près apprennent à loucher, de même cette perception du beau peut ſe perdre, & même devenir vicieuſe, lorſque les objets qu'on préſente à nos yeux, pendant les premières années que nous commençons à réfléchir, ſont mauvais ou médiocres. Je me rappelle ici que des perſonnes qui demeurent dans une petite ville où il eſt impoſſible que les arts fleuriſſent, raiſonnoient & diſcutoient beaucoup ſur les veines fortement indiquées de quelques petites figures qu'on y voit dans l'égliſe cathédrale, & cela pour prouver leur bon goût : c'eſt qu'elles ne connoiſſoient rien de meilleur ou de plus beau, de même que les habitans de Milan préfèrent l'architecture de leur métropole à celle de l'égliſe de S. Pierre, à Rome.

On peut comparer le juſte ſentiment du beau

à un plâtre bien coulant qu'on verſeroit ſur la tête de l'Apollon, & qui en couvriroit toutes les parties par un contaƈt exaƈt. Ce n'eſt point ce que la paſſion, l'amitié ou la complaiſance nous engagent à admirer, qui peut être l'objet de cette perception, laquelle doit être dépourvue de toutes vues perſonnelles ou relatives, afin qu'on n'admire que ce qui eſt réellement beau par lui-même. Vous me direz ſans doute, mon ami, que je me livre ici à des idées Platoniciennes, & que de la manière dont je prends la choſe, peu de perſonnes ſe trouveroient douées de l'aptitude dont il eſt queſtion. Mais vous n'ignorez pas que dans l'inſtruƈtion particulière, comme dans la légiſlation civile, il faut monter l'inſtrument au plus haut ton, parce que les cordes ne ſont que trop ſujettes à ſe relâcher d'elles-mêmes. Je vous parle ici de ce qui devroit être, & non de ce qui eſt; & mon raiſonnement même doit être regardé comme une preuve de la vérité de ce que j'avance.

Le ſens de la vue eſt l'inſtrument de cette perception, dont le ſiége ſe trouve dans l'ame; le ſens doit être exercé & juſte, & l'ame ſenſible & délicate. Cependant la juſteſſe de l'œil eſt une qualité qui manque à beaucoup de monde, auſſi bien qu'une oreille délicate & un odorat fin. Je connois un virtuoſe Italien qui poſſède toutes les qualités néceſſaires pour faire un bon chanteur, à la juſteſſe de l'oreille près; il lui manque ce dont l'aveugle Saunderſon, ſucceſſeur de Newton,

étoit doué à un suprême degré. Plusieurs médecins seroient plus habiles dans leur art, s'ils avoient le sens du toucher plus vif & plus exercé. Notre œil se trouve souvent trompé par des erreurs d'optique, & quelquefois aussi par une conformation vicieuse.

La justesse de l'œil consiste à bien distinguer la véritable forme & les dimensions exactes des objets; & les formes déterminées des objets dépendent autant des couleurs que des contours. Il paroît que les couleurs locales ne sont pas les mêmes aux yeux de tous les artistes, puisqu'ils les imitent de différentes manières. Je ne citerai point ici, pour appuyer mon assertion, le mauvais coloris de quelques peintres, tels, par exemple, que le Poussin; parce qu'il faut l'attribuer, en partie, à des principes vicieux, à leur paresse & à leur impéritie; quoique d'ailleurs ces peintres ne se soient sans doute pas apperçus eux-mêmes de leur mauvais ton de couleur. Sans cela un des meilleurs peintres Anglois auroit moins estimé sa mort d'Hector, de grandeur naturelle, dont le coloris est bien au dessous du dessin : ce tableau a ensuite été gravé à Rome. Mon sentiment est principalement fondé sur les défauts des peintres qu'on range parmi les meilleurs coloristes, & entre autres le célèbre Fréderic Baroche, dont les chairs tombent dans le verdâtre. Il avoit pris la méthode, assez singulière, de faire le couler ou la première couche du nu de ses figures

d'un ton verdâtre, ainſi qu'on peut s'en convaincre par quelques morceaux de ce peintre qu'il n'a point finis, & qu'on voit dans la galerie Albani à Rome. Le coloris, qui chez le Guide eſt ſuave & agréable, eſt chez le Guerchin vigoureux, ſombre & quelquefois triſte ; tons qui convenoient au caractère de ces deux artiſtes, & qu'on liſoit, pour ainſi dire, ſur leur phyſionomie.

La diſparité qu'on remarque dans la repréſentation des formes n'eſt pas moins grande chez les artiſtes ; ce qu'il faut attribuer à leurs différentes manières de voir les objets, & aux idées imparfaites qu'ils en avoient conçues dans leur imagination. On reconnoît le Baroche à ſes profils extrêmement baiſſés ; Piètre de Cortone ſe diſtingue par le petit menton de ſes têtes, & le Parmeſan ſe fait remarquer par un ovale alongé & les longs doigts en fuſeau de ſes figures. Ce n'eſt pas que je veuille avancer que du tems où toutes les figures étoient étiques, ainſi que cela eut lieu avant que Raphaël parût, ou lorſqu'on les faiſoit hydropiques, à l'exemple du Bernin, tous les artiſtes manquaſſent alors de juſteſſe dans l'œil ; car ici la cauſe de ces défauts doit être attribuée à un ſyſtême vicieux qu'on adopta alors. Il en eſt de même des proportions : nous voyons que des peintres, même de portraits, ont péché dans la grandeur des parties du corps, qu'ils voyoient cependant en repos, & qu'ils avoient tout le loiſir d'étudier : quelques

figures ont la tête trop groſſe ou trop petite ; dans d'autres, ce défaut ſe remarque aux mains ; on en voit dont le cou eſt d'une longueur diſproportionnée, & ainſi du reſte. Si quelques années d'étude & d'application ne donnent point à l'œil cette juſteſſe & cette proportion, il eſt inutile de chercher davantage à y parvenir.

Si donc on trouve chez les artiſtes inſtruits même les défauts dont nous venons de parler, combien ne doivent-ils pas ſe rencontrer davantage chez les perſonnes qui négligent d'exercer leurs yeux à voir ? Mais lorſque nous avons une diſpoſition naturelle à cette juſteſſe de l'œil, il eſt facile de la fortifier par l'habitude : M. le cardinal Alexandre Albani peut, par le ſeul attouchement des médailles, dire de quel empereur elles ſont.

Lorſque le ſens de la vue eſt parfait, il faut auſſi que la perception du ſens intérieur y ſoit analogue ; car elle eſt une ſeconde glace dans laquelle l'eſſence de notre propre reſſemblance vient ſe réfléchir de profil. Le ſens intérieur nous repréſente l'impreſſion qu'a reçue le ſens extérieur ; & c'eſt, pour tout dire en un mot, ce que nous appelons une ſenſation. Cependant notre ſens intérieur n'eſt pas toujours de parité avec notre ſens extérieur ; c'eſt-à-dire, que la ſenſibilité du premier n'eſt pas portée au même degré que la juſteſſe du ſecond, parce que celui-ci agit par un pur mécaniſme, tandis que celui-là eſt le ré-

ſultat d'une opération intellectuelle. Il peut donc y avoir des deſſinateurs corrects, ſans qu'ils ſoient doués d'aucune ſenſibilité, & j'en connois un de cette eſpèce ; mais ces artiſtes ne ſont tout au plus deſtinés qu'à copier le beau, ſans pouvoir jamais le concevoir ou le produire par eux-mêmes. La nature avoit refuſé ce don au Bernin, dans la ſculpture ; tandis que Lorenzetto le poſſédoit, à ce qu'il paroît, plus qu'aucun autre ſculpteur des tems modernes. Lorenzetto étoit diſciple de Raphaël, & ſon Jonas de la chapelle Chigi eſt généralement connu, tandis que perſonne ne remarque un ouvrage beaucoup plus parfait de lui, qui eſt au Panthéon, ſavoir, une Vierge en pied, une fois plus grande que nature, qu'il a faite après la mort de ſon maître. Un autre ſculpteur eſtimable, moins connu encore, c'eſt Lorenzo Ottone, diſciple d'Hercule Ferrata, dont il y a une Sainte Anne en pied dans la même égliſe ; de manière que deux des meilleures ſtatues modernes ſe trouvent dans le même lieu. Les plus belles ſtatues des ſculpteurs modernes, après celles que nous venons de nommer, ſont un Saint André du Flamand, & la Religion par le Gros, dans l'égliſe du *Geſu*. Comme l'écart que je viens de faire peut être utile, j'eſpère qu'on me le pardonnera. Le ſens intérieur dont je parle ici doit être prompt, vif, délicat & doué d'imagination.

Il doit être prompt & vif, parce que les pre-

mières impreſſions ſont les plus fortes & précèdent la réflexion; tandis que ce que celle-ci nous fait éprouver eſt beaucoup plus foible. Voilà quelle eſt la puiſſance qui nous porte vers le beau, & qui ſouvent eſt obſcure & vague, ainſi que le ſont toutes les impreſſions ſpontanées & fortes, juſqu'à ce que l'examen des choſes exige & permette la réflexion. Ceux qui voudroient juger du tout par les parties, montreroient un eſprit purement didactique; ils pourroient à peine ſe former une idée de l'enſemble des choſes, & ce ſeroit en vain qu'ils chercheroient à réveiller en eux le moindre enthouſiaſme pour le beau.

Ce ſens doit être plutôt délicat qu'impétueux, puiſque le beau eſt le réſultat d'une harmonie des parties, dont la perfection conſiſte dans une douce gradation, & qui opère de même ſur notre ame, qu'il n'entraîne pas avec violence, mais qu'il captive avec douceur. L'effet de toutes les ſenſations violentes eſt de nous pouſſer tout d'un coup de l'*immédiat* au *médiat*, au lieu que notre ame devroit être éclairée comme un beau jour dont une aimable aurore annonce l'arrivée. Les ſenſations violentes n'étant pour ainſi dire que momentanées, ne permettent pas à l'ame de conſidérer le beau, & par conſéquent d'en jouir, puiſqu'elles la font paſſer tout d'un coup au point où elle ne doit arriver que par degrés. C'eſt auſſi pour cette raiſon que la ſage antiquité ſemble avoir enveloppé ſes idées dans des images ſen-

ſibles, & en cachoit ainſi le ſens pour procurer à l'eſprit le plaiſir de n'y parvenir que médiatement. Voilà pourquoi les eſprits trop vifs & trop ardens ne ſont pas ceux qui ſont le mieux organiſés pour ſentir & connoître le beau ; & comme la jouiſſance de nous-mêmes & notre vrai bonheur dépendent de la tranquillité de l'eſprit & du corps, il en eſt de même de la perception & de la jouiſſance du beau, leſquelles doivent être douces, délicates, ſemblables à une roſée bienfaiſante, & non à une averſe. Or, comme les véritables beautés de la figure humaine ſe trouvent, en général, dans la nature tranquille & innocente, il n'y a auſſi que les perſonnes d'un caractère analogue à cette nature qui puiſſent véritablement connoître ces beautés & en jouir. Il n'eſt pas néceſſaire ici d'un Pégaſe qui nous entraîne à travers les régions éthérées ; il nous faut au contraire une Minerve qui nous conduiſe doucement par la main.

La troiſième qualité du ſens intérieur dont j'ai parlé, ſavoir, une imagination créatrice qui ſe repréſente vivement les beautés de l'objet dont on s'occupe, eſt une ſuite des deux premières, ſans leſquelles elle ne peut pas exiſter, & qui, ſemblable à la mémoire, croît & ſe fortifie par l'exercice, qui ne contribue en rien à celles-là. Cette qualité eſt quelquefois moins parfaite chez l'homme du caractère le plus ſenſible, que chez le peintre inſtruit, mais privé de cette ſenſibilité ;

de manière que l'idée reçue eſt bien, en général, vive & claire, mais ſe trouve affoiblie quand nous cherchons à nous la repréſenter diſtinctement par parties iſolées, en faiſant abſtraction des autres, ainſi que nous l'éprouvons en voulant nous rappeler de cette manière l'image d'une maîtreſſe, & de tous les autres objets en général ; car le tout perd néceſſairement quand on veut trop en analyſer les parties. Cependant un peintre qui ne poſſède abſolument que le mécaniſme de ſon art, dont le principal talent conſiſte à faire des portraits, peut, par un exercice conſtant, exalter & fortifier ſon imagination, au point de ſe rappeler exactement toutes les parties d'une figure qu'il aura vue, & de les rendre avec vérité l'une après l'autre.

Cette qualité de l'ame doit donc être regardée comme une faveur particulière du ciel, qui, par la jouiſſance du beau, contribue à nous rendre heureux ; puiſque le bonheur ne conſiſte que dans une ſérie de ſenſations agréables.

Quant à la manière d'acquérir le ſentiment du beau dans les ouvrages de l'art, qui fait le ſecond point de cette diſſertation, nous commencerons d'abord par poſer une règle générale, que nous pourrons appliquer enſuite plus particulièrement à chacun des trois beaux arts. Mais cette règle, de même que cet écrit en général, n'eſt point du tout deſtinée pour les jeunes gens qui n'apprennent ces arts que comme un métier, pour

ſubvenir à leurs beſoins, & qui par conſéquent ne peuvent pas aller au-delà ; mais je l'adreſſe aux artiſtes qui au talent joignent le moyen, le deſir & l'occaſion de la mettre en pratique ; & c'eſt à eux qu'elle eſt abſolument néceſſaire : car l'étude des ouvrages de l'art eſt faite, ainſi que le dit Pline, pour les gens oiſifs, c'eſt-à-dire, pour ceux qui ne ſont point condamnés à défricher toute la journée un terrain pénible & ingrat. Le loiſir dont je jouis eſt un des plus grands biens que j'aie trouvés à Rome, par les ſoins de mon généreux maître & ami (le cardinal Alexandre Albani), qui depuis que je ſuis attaché à ſa perſonne, n'a pas exigé de moi le moindre trait de plume ; & c'eſt cette heureuſe oiſiveté qui m'a permis de ſatisfaire mon goût pour l'étude de l'art.

Voici donc la règle que je veux propoſer au jeune homme dans lequel on remarquera les diſpoſitions néceſſaires pour parvenir à la connoiſſance du beau. Il faut d'abord qu'il prépare ſon eſprit à la ſenſibilité, à la perſpicacité, & à la contemplation du beau en tout genre, par la lecture & l'explication des meilleurs ouvrages des auteurs anciens & modernes, & particulièrement des poëtes ; car c'eſt la ſeule route qui puiſſe le conduire à la perfection. Il doit en même tems exercer ſes yeux à voir & à diſtinguer les beautés dans les ouvrages de l'art, ce qui, à la rigueur, peut ſe faire dans tous les pays.

Qu'on commence par lui mettre devant les yeux les anciens ouvrages en bas-relief, & les peintures antiques que Sante Bartoli a gravées, & dont il a indiqué les beautés avec autant de justesse que de goût. Après quoi on peut prendre ce qu'on appelle la *Bible de Raphaël*, c'est-à-dire, l'histoire de l'Ancien Testament, que ce grand artiste a peinte en partie lui-même dans le plafond d'une galerie du Vatican, & dont il a fait exécuter le reste d'après ses dessins : Sante Bartoli a aussi gravé ces tableaux. Ces deux ouvrages seront pour les yeux que des objets de mauvais goût n'ont pas gâtés, ce qu'un bon modèle d'écriture est pour la main ; & comme un œil non exercé est semblable au lierre, qui s'attache aussi bien à un arbre qu'à une vieille masure, je veux dire qu'il voit avec un égal plaisir le mauvais & le bon, il ne faut lui montrer que des objets dignes d'être étudiés. C'est ici qu'on peut appliquer ce que disoit Diogène : » Qu'il faut invoquer les dieux, pour qu'ils ne présentent à » nos yeux que des choses agréables «. On remarquera bientôt qu'un jeune homme qui aura su apprécier les figures de Raphaël, éprouve en voyant ensuite de mauvais ouvrages, ce qu'on ressent soi-même, lorsqu'après avoir contemplé sur le lieu même l'Apollon du Vatican & le Laocoon, on tourne ensuite les yeux sur quelques statues de saints qui sont dans l'église de S. Pierre, à Rome. Car, de même que la vérité

ſeule ſuffit pour nous convaincre, ſans qu'il ſoit néceſſaire de l'appuyer de preuves, le beau, qu'on aura appris à voir & à connoître dans l'enfance, nous paroîtra enſuite toujours tel, ſans qu'il ſoit beſoin de nous en expliquer la cauſe.

Cette règle que je propoſe ici pour commencer l'inſtruction, eſt particulièrement deſtinée pour les jeunes gens, qui comme vous, mon ami, ont été élevés juſqu'à un certain âge à la campagne, ou qui n'ont point de guide pour apprendre à diſcerner les beautés de l'art. Il y a cependant encore d'autres moyens pour y parvenir. Qu'on prenne les médailles gravées par Goltzius, qui ſont les mieux rendues de toutes celles que je connoiſſe, dont l'étude & l'explication ſont d'ailleurs utiles au but que nous avons ici en vue, & qu'on peut par conſéquent mettre avec fruit entre les mains des jeunes gens. Mais l'occupation la plus attrayante, & en même tems la plus inſtructive, c'eſt l'étude des pâtes ou des impreſſions des meilleures pierres gravées, dont on trouve en Allemagne des collections en plâtre. On vend à Rome des collections complettes en ſoufre rouge de tout ce qu'il y a de plus beau dans ce genre. Pour retirer une plus grande utilité de cette étude, on peut conſulter la *Deſcription* que j'ai donnée *des Pierres gravées du cabinet de Stoſch.* Si l'on veut faire l'acquiſition d'un ouvrage plus précieux encore, il faut prendre le volume du *Muſeum Florentinum*, qui contient les

pierres gravées, & qui se vend séparément.

Si notre jeune homme se trouve dans une grande ville, où il puisse recevoir des instructions de vive voix, je voudrois qu'on ne lui en donnât point d'autres au commencement. Et si, par un bonheur rare, l'instituteur avoit le talent de distinguer le travail des artistes anciens d'avec celui des modernes, on pourroit joindre aux pâtes des antiques une collection de pierres gravées modernes, afin d'apprendre à connoître, par la comparaison des unes avec les autres, les véritables beautés des anciennes & les idées erronées qu'on trouve dans la plus grande partie des ouvrages de nos jours. Il est même possible de faire connoître & de rendre palpables beaucoup de choses sans l'étude du dessin; car c'est par la comparaison qu'on parvient à se former une idée distincte & exacte des objets; de même qu'on apperçoit la foiblesse d'un chanteur médiocre, lorsqu'il est accompagné d'un instrument harmonieux; défaut qu'on n'auroit point remarqué s'il avoit chanté seul. Cependant le dessin, qu'on peut apprendre en même tems que l'écriture, donne, quand on y a fait quelque progrès, une certaine justesse d'œil, ainsi qu'une connoissance plus étendue & mieux sentie des beautés de l'art.

L'instruction privée, par le moyen des gravures & des pâtes, n'est cependant tout au plus comparable qu'à l'étude qu'on feroit de l'architecture par le plan géométral des édifices: la

copie en petit n'eſt que l'ombre & non la vérité même ; & la différence entre l'Odyſſée en Grec & les traductions de ce poème, n'eſt pas plus grande que celle qu'il y a entre les ouvrages des anciens & de Raphaël, & les gravures qu'on en a faites : les premiers ſont pleins de vie & d'expreſſion, tandis que les autres ſont mortes. On ne peut donc parvenir à une connoiſſance entière & parfaite du beau dans les ouvrages de l'art, que par une étude raiſonnée des originaux mêmes, particulièrement à Rome. Et rien n'eſt plus à deſirer pour ceux qui ſont deſtinés à connoître & à ſentir le beau, que de faire le voyage d'Italie, ſur-tout s'ils ont reçu les inſtructions néceſſaires pour l'entreprendre avec utilité. Hors de Rome on doit, comme les amans, ſe contenter ſouvent d'un ſimple coup-d'œil & d'un ſoupir : c'eſt-à-dire, qu'il faut attacher un grand prix à des bagatelles & à des choſes médiocres.

Quoiqu'un grand nombre d'ouvrages anciens & de tableaux des plus célèbres maîtres aient paſſé, depuis un ſiècle, de Rome dans les pays étrangers, & nommément en Angleterre, il eſt certain cependant que les meilleurs ſont reſtés à Rome, & que probablement ils n'en ſortiront jamais. Le plus riche cabinet d'antiques qu'il y ait en Angleterre eſt celui de milord Pembrock à Wilton, dans lequel ſe trouve tout ce que le cardinal Mazarin avoit raſſemblé. Il faut néanmoins ſe laiſſer auſſi peu ſéduire par le nom de

l'artiste Cléomène qu'on y lit au bas de quelques statues, que par les noms donnés arbitrairement à quelques bustes qu'on voit à Mayence. Après le cabinet de Pembrock on peut placer celui d'Arondel, dont le morceau le plus précieux est une statue consulaire connue sous le nom de Cicéron ; & c'est même tout ce que cette collection renferme de véritablement beau. Une des plus belles statues qu'il y ait en Angleterre, c'est une Diane que M. Cook, ci-devant ministre de la Grande-Bretagne à Florence, emporta de Rome, il y a environ quarante ans. Elle est représentée tirant de l'arc à la course ; le travail en est admirable, & il n'y manquoit que la tête, qui y a été restaurée à Florence.

La meilleure statue qu'on possède en France, est celle qu'on prétend être un Germanicus, qu'on voit à Versailles, avec le nom de l'artiste Cléomène ; mais elle n'a point de beauté idéale particulière, & paroît avoir été faite d'après un modèle vivant ordinaire. La Vénus aux belles fesses, du même endroit, qu'on regarde comme une merveille, n'est sans doute qu'une copie de la statue du palais Farnèse à Florence, qui porte le même nom, mais qui est plus belle, quoiqu'elle mérite cependant à peine d'être placée parmi les statues du second rang ; elle a de plus, pour ne point parler des bras, une tête moderne ; ce que tout le monde ne peut pas appercevoir à la vérité.

Au palais d'Aranjuès en Eſpagne, où ſe trouve le cabinet d'antiques qui a appartenu au cardinal Odeſcalchi, & que la reine Chriſtine a poſſédé, ſont les deux plus beaux génies connus (à qui l'on a donné le nom de Caſtor & Pollux), & leur beauté ſurpaſſe tout ce qu'il y a en France. On y voit auſſi un admirable buſte bien conſervé d'Antinoüs, plus grand que nature, & une Nymphe couchée, à laquelle on donne fauſſement le nom de Cléopâtre. Le reſte de cette collection eſt médiocre ; & les Muſes de grandeur naturelle ont des têtes modernes faites par Hercule Ferrata, dont le ciſeau a auſſi produit en entier l'Apollon qu'on voit dans ce Muſée.

L'Allemagne ne manque pas non plus d'anciens ouvrages de l'art. Il n'y a cependant rien à Vienne qui mérite d'être cité, ſi ce n'eſt le beau vaſe de marbre d'une grandeur & d'une forme pareilles à celles du célèbre vaſe de la *villa* Borghèſe, avec une Bacchanale travaillée en bas-relief autour de la panſe. Ce vaſe, découvert à Rome, a appartenu au cardinal Nicolas del Giudice, dans le palais duquel il ſe trouvoit autrefois à Naples. A Charlottenbourg, proche de Berlin, eſt la collection d'anciens ouvrages que le cardinal de Polignac avoit raſſemblée à Rome. Les principaux morceaux de ce cabinet ſont onze ſtatues, auxquelles ce cardinal a donné le nom de la famille de Lycomède ; c'eſt-à-dire, Achille en habits de femme parmi les filles de ce roi. On doit

remarquer néanmoins que toutes les principales parties de ces ſtatues, & particulièrement les têtes, ſont modernes, & qui plus eſt, faites par de jeunes artiſtes de l'académie de France à Rome: la tête du prétendu Lycomède eſt le portrait du célèbre baron de Stoſch. Le meilleur morceau de cette collection eſt un enfant de bronze aſſis, jouant aux oſſelets, que les Grecs appeloient *Aſtragali*, & les Romains *Tali*, qui, comme on ſait, leur ſervoient de dés à jouer. Le grand tréſor d'antiquités ſe trouve à Dreſde : il a été formé de la galerie Chigi à Rome, que le roi Auguſte acheta pour ſoixante mille écus Romains, & que ce prince augmenta enſuite d'une collection de ſtatues que le cardinal Alexandre Albani lui céda pour dix mille écus. Je ne puis néanmoins vous dire quels ſont les plus précieux morceaux de ce cabinet, parce que les meilleures ſtatues ſe trouvoient, lorſque j'y fus, entaſſées dans des hangards, où l'on pouvoit bien les voir, à la vérité, mais non pas les examiner. Quelques-unes cependant étoient plus avantageuſement placées; & parmi ces dernières il y avoit trois ſtatues de femme, qui ont été découvertes à Herculanum.

Il n'y a aucun tableau du grand Raphaël en Angleterre, ſi ce n'eſt un S. George, dans le cabinet du duc de Pembrock, lequel reſſemble, autant que je puis me le rappeler, à celui qui eſt dans la galerie du duc d'Orléans : le premier a été gravé par Pagot. Mais à Hamptoncourt il y a

huit cartons de Raphaël, qui ont servi de modèle pour un pareil nombre de tapisseries de haute-lice qu'on voit dans l'église de S. Pierre, à Rome: Dorigny en a donné les gravures. Il n'y a pas longtems que milord Baltimore a fait présent au roi d'Angleterre du dessin de la Transfiguration de Raphaël, de la même grandeur qu'est le tableau original, & qu'on aura sans doute aussi placé à Hamptoncourt. Ce dessin fut calqué sur le tableau, & fixé ensuite sur du papier, afin de pouvoir mieux le conserver. Vous connoissez, mon ami, l'artiste qui a fait ce travail, c'est M. Casanova, le plus grand dessinateur qu'il y ait à Rome, après Mengs son maître; & nous avons plus d'une fois contemplé & admiré ensemble cet ouvrage, qui est unique en son genre.

En France, il y a à Versailles la célèbre Sainte Famille de Raphaël, gravée d'abord par Edelinck, & ensuite par de Frey; ainsi qu'une Sainte Catherine. En Espagne, on voit à l'Escurial deux tableaux de ce maître, dont l'un est une Vierge. En Allemagne, il y a aussi deux morceaux de lui, savoir, une Sainte Catherine à Vienne; & à Dresde, un tableau d'autel, qui a appartenu au couvent de Saint Sixte à Plaisance; mais ce dernier n'est pas de la meilleure manière de Raphaël, & par malheur il est peint sur toile, tandis que tous ses autres ouvrages à l'huile sont sur panneau; de sorte qu'il a déja beaucoup souf-

fert en venant d'Italie. D'ailleurs, quoique le deſſin y faſſe reconnoître la main de Raphaël, il faut convenir que le coloris en eſt mauvais. Un prétendu tableau de Raphaël, que le roi de Pruſſe fit acheter, il y a quelques années, pour trois mille écus Romains, n'eſt pas regardé par les vrais connoiſſeurs comme un ouvrage de ce grand artiſte ; & l'on ne put pas non plus obtenir dans le tems un certificat par écrit de ſon authenticité.

Ce que nous venons de dire prouve que ce n'eſt qu'en très-petit nombre qu'on trouve hors de l'Italie les meilleurs ouvrages en marbre des anciens, & les tableaux de Raphaël, & que Rome ſeule fournit les moyens d'acquérir & de rectifier le ſentiment du beau. Cette capitale du monde eſt encore & reſtera probablement toujours la ſource principale des beautés de l'art ; & l'on y y découvre plus de nouveaux monumens dans un mois qu'en une année entière dans les différentes villes enſevelies par le Véſuve. Après avoir examiné dans mon *Hiſtoire de l'Art* tout ce que l'art des anciens nous offroit de plus beau en Italie, je ne penſois pas qu'il fût poſſible de voir jamais une plus belle tête d'adoleſcent que celles de l'Apollon, du Génie Borghèſe, ou du Bacchus de Médicis à Rome ; mais quelle fut ma ſurpriſe en trouvant une plus haute beauté encore dans la tête d'un jeune Faune, avec deux petites cornes naiſſantes au front, qu'on

a découverte depuis peu, & dont le ſculpteur Cavaceppi eſt poſſeſſeur. Il lui manque le nez & quelque choſe de la lèvre ſupérieure. Quelle idée de la beauté ne nous donneroit point cette tête, ſi elle n'avoit pas été ainſi mutilée ! (1) Au mois de mai de l'année 1763, on trouva proche d'Albano, dans une *villa* du prince Altieri, une des plus ſavantes ſtatues de l'antiquité. Elle repréſente un jeune Faune qui tient devant lui une grande coquille d'où couloit de l'eau, & dans laquelle il eſt ſuppoſé ſe regarder en baiſſant la tête & en courbant le dos. Le Faune danſant de Florence perd beaucoup auprès de celui-ci, qu'on ne peut pas mieux comparer qu'au torſe de l'Hercule déifié, dont j'ai donné la deſcription. Il faut donc croire que ce Faune de la *villa* Altieri ſera un jour auſſi célèbre que le ſont le prétendu Gladiateur Borghèſe & l'Hercule Farnèſe.

Après ce coup-d'œil général, il ſeroit néceſſaire d'entrer dans quelques détails ſur ce qui caractériſe en particulier les trois arts libéraux, ſavoir, la peinture, la ſculpture & l'architecture ; mais ce champ eſt trop vaſte pour le parcourir ici. Je dois me tenir renfermé, pour le moment, dans les bornes que demande cet écrit ; d'autant plus que d'autres occupations exigent tout mon

---

(1) *Voyez* la page 322 du *Recueil de Lettres de M. Winckelmann ſur les Découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caſerte & à Rome*, dont nous avons donné une traduction qu'on trouve chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

tems : je me contenterai donc de cueillir, en paſſant, quelques fleurs ſur cette route.

C'eſt dans le premier de ces trois arts que le beau eſt le plus difficile à ſaiſir ; cela eſt plus aiſé dans le ſecond, & moins pénible encore dans le troiſième ; cependant il eſt, pour ainſi dire, également impoſſible de donner une définition exacte de la beauté, & de ce qui la conſtitue dans ces trois arts : c'eſt ici qu'on peut appliquer la maxime, que rien n'eſt plus difficile que de fournir la preuve d'une vérité évidente, & que tout le monde peut diſcerner par le moyen des ſens.

On peut dire qu'en général le beau règne plus dans l'architecture que dans la peinture & dans la ſculpture, puiſqu'il conſiſte principalement dans la proportion, qui ſeule ſuffit pour donner de la beauté à un édifice. La ſculpture a deux parties difficiles de moins que la peinture, ſavoir, le coloris & le clair-obſcur, par leſquels la peinture atteint à ſon plus haut degré de perfection. Il eſt donc plus aiſé de poſſéder & de ſavoir apprécier l'architecture que la ſculpture, & l'on parvient plus tôt à la connoiſſance de ce dernier art qu'à celle de la peinture. C'eſt d'après ce principe que le Bernin pouvoit être un grand architecte, ſans avoir une idée exacte de la beauté humaine, éloge qu'il n'a pas mérité comme ſculpteur. Cette réflexion me paroît ſi naturelle, que je ne puis comprendre comment il eſt poſſible qu'il y ait des gens qui puiſſent douter que la peinture ſoit

un art plus difficile que la ſculpture ; car on ne peut pas alléguer ici, comme une preuve en faveur du contraire, que les bons ſculpteurs ont été auſſi rares, dans les tems modernes, que les bons peintres. Il s'enſuit donc de ce que nous venons de dire, que puiſque dans l'architecture le beau ne conſiſte que dans une ſeule partie, ſavoir, la proportion, nous devons auſſi être d'autant plus rarement touchés des productions de cet art, que le beau s'y trouve moins ſouvent, ainſi qu'on peut s'en convaincre à Rome même, où parmi les plus magnifiques édifices publics des derniers ſiècles, on en trouve très-peu qui ſoient bâtis d'après les règles du vrai beau, contre leſquelles péchent, ſans exception, tous ceux de Vignole. La belle architecture eſt fort rare à Florence, de ſorte même qu'il n'y a qu'une ſeule petite maiſon qu'on puiſſe regarder comme bien bâtie, & que les Florentins ne manquent pas non plus de faire remarquer comme une merveille. Mais Veniſe ſurpaſſe Rome & Florence par pluſieurs magnifiques palais que Palladio a bâtis ſur le grand canal. On peut appliquer à d'autres pays ce que je viens de dire de l'Italie. Il y a néanmoins plus de beaux monumens d'architecture à Rome, que dans tout le reſte de l'Italie pris enſemble : le plus bel édifice de notre tems, c'eſt la *villa* du cardinal Alexandre Albani, dont le ſalon peut être regardé comme le plus parfait & le plus magnifique ouvrage en ce genre.

On peut ſe former une idée de la beauté de l'architecture par le plus admirable monument de cet art qu'il y ait au monde, ſavoir, l'égliſe de Saint Pierre à Rome. Ce que Cambell, dans ſon Vitruve Anglois, & d'autres écrivains ont dit des défauts de cet édifice, n'eſt appuyé que ſur des ouï-dire, & n'a pas le moindre fondement. On veut que les baies ou les ouvertures de la façade de devant, ainſi que leurs diviſions, ne ſoient pas proportionnées à la grandeur du bâtiment. Mais on ne ſe reſſouvient pas ſans doute que ce prétendu défaut provient néceſſairement du balcon duquel le pape avoit coutume de donner ſa bénédiction au peuple, tant à l'égliſe de S. Pierre qu'à celles de S. Jean-de-Latran & de Sainte Marie-Majeure. Le plus grand défaut cependant qu'on remarque à cet édifice, c'eſt que Carle Maderno, qui a été chargé de la façade de devant, l'a fait trop ſaillir en avant, & qu'au lieu de former une croix Grecque, où la coupole ſe trouvât au milieu, il a donné à ce temple la forme d'une croix Latine. Mais il faut ſe rappeler qu'il lui fut ordonné d'opérer de cette manière, afin de renfermer tout le terrain de l'ancienne égliſe dans les murs du nouvel édifice. Ce prolongement avoit déja été projeté par Raphaël, comme architecte de l'égliſe de S. Pierre, avant que Michel-Ange en fût chargé; ainſi qu'on peut s'en convaincre par le plan géométral qu'on en trouve dans Serlio; & il ſemble que Michel-

Ange ait eu auſſi la même idée, ſuivant le plan que nous en a donné Bonanni. Cette forme d'une croix Grecque eſt contre les règles des anciens architectes, qui enſeignent que la largeur d'un temple doit être du tiers de ſa longueur (1).

Le premier pas vers la connoiſſance du beau dans les ouvrages de ſculpture des anciens, eſt de ſavoir ce que chaque ſtatue offre de vraiment antique, & ce qu'il y a de moderne ou de reſtauré. Le défaut de cette connoiſſance a induit en erreur un grand nombre d'écrivains & de prétendus connoiſſeurs : car cette reſtauration n'eſt pas auſſi facile à remarquer à tous les monumens anciens, qu'elle l'eſt aux ſtatues du palais Giuſtiniani, qui révoltent juſqu'au moindre écolier. Je veux parler ici de la reſtauration de quelques parties des ſtatues mêmes ; car pour ce qui eſt des attributs qu'on y a ajoutés après coup, ils n'ont aucun rapport avec le ſentiment du beau dans l'art. Tous les écrivains en général ſe ſont trompés en parlant du Taureau Farnèſe, auquel ils n'ont découvert aucune partie moderne. Cependant, s'ils avoient eu la moindre connoiſſance du beau, ils auroient formé du moins quelque doute ſur la moitié entière de quelques figures de cet ouvrage. Tout n'eſt pas de la même beauté dans le nu (car il y avoit auſſi dans l'antiquité

---

(1) Voyez les *Remarques ſur l'Architecture des anciens*, dont nous avons donné une traduction qu'on trouve chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

de bons & de mauvais artiſtes, ainſi que Platon le remarque dans ſon Cratyle) ; mais on n'y trouve néanmoins que peu de défauts : & comme dans la nature humaine, on appelle parfait ce qui eſt le moins mauvais, on doit regarder, dans ce ſens, comme belles un grand nombre de ſtatues antiques. Mais il eſt facile de diſtinguer le beau idéal & abſtrait de l'expreſſion de la beauté ou du beau actuel. L'Apollon du Belvédère eſt, pour la phyſionomie, un modèle du beau idéal, & le Génie de la *villa* Borghèſe nous en offre un de la beauté actuelle ou purement humaine ; la tête de l'Apollon ne peut convenir qu'à un dieu irrité, & qui en même tems mépriſe ſon ennemi. Il faut convenir auſſi que les draperies des ſtatues antiques ne ſont pas moins belles que le nu : le jet en eſt heureux & ſage, & toutes n'ont pas été faites d'après l'étoffe mouillée, comme on le prétend fauſſement. Ce ne ſont que les étoffes légères avec de petits plis, & qui touchent immédiatement la chair que les anciens ont faites dans ce goût. On ne peut donc pas, d'après cette aſſertion, diſculper les artiſtes modernes d'avoir donné aux figures des ſujets d'hiſtoire des draperies arbitraires qui n'ont jamais exiſté, au lieu d'imiter ſagement celles des anciens.

Quelques écrivains, qui ſont autant en état de parler des ouvrages des anciens, que les pélerins le ſont de donner une deſcription exacte de Rome,

prétendent cependant que toutes les figures des bas-reliefs antiques sont également saillantes, & qu'elles se trouvent toutes placées sur un même plan, sans aucune observation des règles de la perspective. Ils avancent tout cela comme démontré, & ils en concluent que les anciens n'avoient absolument aucune connoissance de cette partie; comme s'il étoit plus difficile de modeler des figures plates qu'en ronde bosse ou en relief. On trouve néanmoins des bas-reliefs dont les figures sont placées sur trois plans différens, & dont la saillie diminue en raison de leur distance : il y en a un entre autres de cette espèce dans le superbe salon de la *villa* Albani. Dans les ouvrages des artistes modernes on est obligé de s'écarter de la règle générale, & l'on ne peut pas toujours juger du maître par ses productions : telle est, par exemple, la statue de S. Dominique revêtu des habits de son ordre, qu'on voit dans l'église de S. Pierre à Rome, dans laquelle le célèbre le Gros, qui d'ailleurs étoit un si grand maître, a trouvé des obstacles invincibles pour atteindre au beau.

Dans la peinture, la beauté consiste aussi bien dans le dessin & dans la composition, que dans le coloris & dans le clair-obscur. La beauté est la pierre de touche du dessin, même dans les objets qui sont naturellement faits pour inspirer de la terreur; car tout ce qui s'écarte d'une belle forme peut bien être savant, mais non pas beau. Plusieurs figures de l'Assemblée des dieux de Raphaël

nous ferviront de preuve de ce que j'avance ici; mais il faut fe rappeler que cet ouvrage a été exécuté par les difciples de ce maître, parmi lefquels Jules Romain, qu'il aimoit particulièrement, ne poffédoit certainement pas le fentiment du beau. Lorfque l'école de Raphaël, qui ne brilla, pour ainfi dire, qu'un inftant, eut difparu, les artiftes abandonnèrent bientôt l'étude de l'antique, & ne confultèrent plus que leur goût & leur caprice. Ce furent les deux Zucchari qui les premiers replongèrent l'art dans les ténèbres; & Jofeph d'Arpino, en s'égarant lui-même, en entraîna plufieurs dans l'erreur. Environ un demi-fiècle après Raphaël, commença à paroître l'école des Carrache, dont Louis, l'aîné des deux frères, qui en fut le fondateur, ne paffa pas quinze jours à Rome, & refta bien au deffous de fes neveux, & particulièrement d'Annibal, dans le deffin. Ceux-ci furent écleŝtiques, & cherchèrent à réunir la pureté des anciens & de Raphaël, & la fcience de Michel-Ange à la richeffe & à la profufion de l'école Vénitienne, & au gracieux dont le Corrège avoit donné l'exemple à l'école Lombarde. C'eft de l'école d'Auguftin & d'Annibal Carrache que font fortis le Dominiquin, le Guide, le Guerchin & l'Albane, qui tous ont atteint à la célébrité de leurs maîtres, mais qu'on ne doit cependant regarder que comme des imitateurs.

De tous les fucceffeurs des Carrache, le Dominiquin fut celui qui étudia le mieux l'antique. Il ne

commençoit jamais un tableau qu'après en avoir deſſiné auparavant toutes les parties, comme on peut le voir par les porte-feuilles de ſes deſſins, que poſſédoit autrefois le cardinal Alexandre Albani, & qui ſe trouvent aujourd'hui dans le cabinet du roi d'Angleterre. Cependant il n'a pas atteint, dans le nu, à la correction de Raphaël. Le Guide ne peut pas être comparé au Dominiquin, ni dans le deſſin, ni dans l'exécution : il a eu, à la vérité, le ſentiment du beau, mais il n'y eſt parvenu que rarement. L'Apollon de ſon célèbre plafond de l'Aurore, n'eſt rien moins qu'une belle figure, & reſſemble à un homme du peuple, quand on le compare à l'Apollon au milieu des Muſes que Mengs a peint dans un plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani. La tête de ſon Archange eſt belle, ſans avoir néanmoins rien d'idéal. Il abandonna ſon premier coloris, qui étoit vigoureux, d'un ton gris tirant ſur le verdâtre, & en prit un qui étoit tout-à-fait gris & foible. Ce n'eſt pas dans le nu que le Guerchin s'eſt principalement diſtingué ; il ne s'eſt pas attaché non plus à la ſévérité du deſſin de Raphaël, ni à la draperie des anciens, dont il n'a que rarement imité la manière. Ses figures ſont belles & conçues d'après un goût qui lui étoit particulier ; de ſorte qu'il a plus de droit à l'originalité que les maîtres dont nous avons parlé plus haut. L'Albane a été le peintre des Graces, mais on ne peut pas le ranger parmi ceux qui ont le plus
ſacrifié

ſacrifié à l'antiquité : ſes têtes ſont plus gracieuſes que belles. D'après les principes que nous venons d'établir, le Lecteur pourra juger par lui-même de la beauté des figures individuelles des autres peintres, qui ſont dignes qu'on les étudie.

La beauté de la compoſition conſiſte dans la ſageſſe, c'eſt-à-dire, que les perſonnages en doivent être ſages & tranquilles, & non pas dans des mouvemens violens & convulſifs, tels que ceux du célèbre la Fage. Le ſecond principe eſt de n'y rien introduire d'inutile ou d'oiſif, qu'on puiſſe comparer aux chevilles dans la poëſie, afin que les figures acceſſoires ne reſſemblent pas à des boutures étrangères, mais à des rejetons de la même ſouche. La troiſième qualité requiſe, c'eſt le contraſte, qui conſiſte à éviter la répétition des mêmes attitudes & des mêmes mouvemens ; ce qui prouveroit ou une diſette d'idées, ou une pareſſe d'eſprit. Il y a de très-grandes compoſitions qu'on n'admire pas comme telles : les peintres machiniſtes, ou ceux qui ont l'art de remplir facilement de beaucoup de figures des champs conſidérables, tels que Lanfranc, dont les plafonds contiennent des centaines de figures, reſſemblent à certains écrivains d'ouvrages *in-folio*. Nous ſavons, comme le dit Phèdre :

Plus eſſe in uno ſæpe, quam in turba, boni.

Le parfait n'eſt que rarement le fruit de la preſteſſe ; & celui qui écrivoit à ſon ami : » Je n'ai

» pas eu le tems de m'exprimer plus laconique-» ment, « ne ſavoit ſans doute pas que ce n'eſt point la quantité, mais le peu qui eſt difficile. Tiepolo exécute plus en un jour que Mengs dans toute une ſemaine; mais on a oublié les ouvrages du premier auſſitôt qu'on les a perdus de vue; tandis que les chefs-d'œuvre de Mengs font une impreſſion auſſi profonde que durable. Cependant, lorſque toutes les parties d'un ouvrage ont été étudiées avec ſoin, ainſi que dans le Jugement dernier de Michel-Ange, dont il y a un grand nombre d'études de ſimples figures & de groupes de la main de ce célèbre artiſte, dans la collection qui appartenoit autrefois au cardinal Alexandre Albani, & dont le roi d'Angleterre eſt aujourd'hui poſſeſſeur; & comme dans la Bataille de Conſtantin par Raphaël, où l'on ne trouve pas moins d'objets d'étonnement & d'admiration que n'en éprouva le héros à qui Pallas, dans Homère, montre le champ de bataille; c'eſt alors, dis-je, que nous avons devant les yeux un ſyſtême entier & parfait de l'art. On trouvera un exemple des réflexions que nous venons de faire dans le tableau de la Bataille d'Alexandre contre Porus de Pierre de Cortone, au capitole, qui eſt un amas confus & bizarre de figurines conçues & exécutées à la hâte, qu'on montre néanmoins, & qu'on admire comme un chef-d'œuvre; d'autant plus que la chronique dit que Louis XIV a fait offrir pour ce tableau vingt mille écus Romains à la famille

Savelli ; menſonge qu'on peut placer à côté du conte qu'on fait, que ce même monarque auroit offert cent mille louis d'or pour la Nuit du Corrège.

La beauté du coloris conſiſte en une exécution finie & ſoignée ; & ce n'eſt point par une étude précipitée qu'on parvient à la connoiſſance des différentes gradations des couleurs & de leurs demi-teintes. Aucun grand peintre n'a travaillé à la hâte ; & l'école de Raphaël, ainſi que tous les grands coloriſtes en général, ont cherché à donner à leurs ouvrages un fini qui permît de les examiner de près. Les derniers peintres Italiens, parmi leſquels Carle Maratte tient le premier rang, ont affecté une grande facilité dans le faire, & ſe ſont contentés d'un effet général dans leurs ouvrages ; voilà pourquoi leurs tableaux perdent tant lorſqu'on les regarde de près, & qu'on les examine pendant quelque tems. C'eſt ſans doute la manière de ces peintres qui a donné lieu au proverbe Allemand, qui dit : » Cela eſt beau de loin, » comme les tableaux Italiens. « Je fais néanmoins abſtraction ici des peintures à freſque, qui, devant être vues de fort loin, ne demandent point une exécution finie ; je ne veux point parler non plus de ces tableaux d'un pinceau léché & pénible, qu'on admire plus pour le travail qu'ils ont coûté, que pour le talent de l'artiſte. Les ouvrages à freſque ſont, en général, exécutés avec une certaine franchiſe & hardieſſe qui plaiſent ; &

la facilité du pinceau, en faiſant un plus grand effet de loin, ne perd cependant rien à être vue de près. De cette eſpèce eſt la merveille des petits tableaux de chevalet qu'on voit dans le palais Albani; ſavoir, la célèbre Transfiguration de Raphaël, que quelques connoiſſeurs regardent comme un ouvrage de la main même de ce grand artiſte, mais que d'autres attribuent à l'un de ſes diſciples. De l'autre genre eſt la Deſcente de croix du chevalier Van-der-Werff, une des meilleures productions de ce maître, qu'il a peint pour l'électeur Palatin, qui en fit préſent au pape Clément XI, & qui eſt auſſi dans le palais Albani. De tous les maîtres Italiens, ce ſont le Corrège & le Titien qui ont atteint au plus haut degré de perfection dans la carnation des chairs; & l'on peut dire que le nu de leurs figures eſt la vérité & la nature même. Rubens, qui dans le deſſin n'a rien d'idéal, l'eſt beaucoup dans le coloris: ſes chairs reſſemblent à la couleur vermeille des doigts de la main quand on les tient contre le ſoleil; & ſon coloris peut être comparé à de la véritable porcelaine; tandis que celui du Titien & du Corrège reſſemble à des compoſitions verreuſes & opaques.

Peu d'ouvrages du Caravage & de l'Eſpagnolet ſont véritablement beaux, parce qu'ils péchent par le clair-obſcur; & l'on diroit qu'ils ſemblent craindre la lumière. C'eſt la mauvaiſe diſtribution des objets qui eſt la cauſe de leur noirceur. Des ob-

jets placés avec intelligence les uns à côté des autres, en deviennent plus clairs & plus distincts : tel est, par exemple, l'effet d'une chair blanche à côté d'une draperie sombre. Ce n'est cependant pas d'après ce principe qu'agit la nature, qui passe par gradations de la lumière aux ombres : l'aurore précède le jour, & la nuit est amenée par le crépuscule. Les demi-connoisseurs du tems du Caravage admiroient néanmoins cette manière, & la préféroient à celle des Carrache & de leur école. Il arrive souvent qu'un amateur de l'art, qui se sent lui-même pénétré du sentiment du beau, mais qui ne possède pas toutes les connoissances requises pour le définir, se laisse séduire par les décisions des prétendus connoisseurs, tandis que ses yeux & son esprit lui prouvent le contraire. Mais si un pareil amateur a étudié les ouvrages des meilleurs maîtres, & s'est donné quelques principes de l'art, il fera bien de s'en rapporter plutôt à ses propres idées, qu'au jugement péremptoire de ceux qui ne l'ont pas persuadé : car il y a des gens qui ne louent que ce qui ne plaît point aux autres, pour se mettre par là au dessus du sentiment général. Tel fut, par exemple, le célèbre Maffei, qui, avec des connoissances fort superficielles du grec, mettoit l'obscur & l'ampoulé Nicandre au dessus d'Homère, pour se distinguer par ce sentiment extraordinaire, & pour faire croire qu'il avoit lu & compris son auteur favori. L'amateur doit d'ailleurs être per-

ſuadé que ſi ce n'étoit la néceſſité de connoître la manière des différens maîtres, il pourroit ſe paſſer d'étudier les ouvrages de Lucas Jordans, de Pierre Calabrèſe, de Solimène, & en général de toute l'école Napolitaine. On peut en dire autant des peintres modernes de l'école de Veniſe, & particulièrement de Piazzetta.

Il me reſte à ajouter ici quelques réflexions qui pourront contribuer à la connoiſſance du beau dans l'art. Il faut ſur-tout être attentif à bien diſtinguer les idées particulières & originales dans les ouvrages de l'art, qui s'y trouvent ſouvent cachées & perdues, de même que les perles fines le ſont quelquefois dans un collier de fauſſes perles. Il eſt néceſſaire que nous commençions par les conceptions de l'eſprit du peintre, comme la partie la plus eſtimable, même dans le beau, pour paſſer enſuite à l'exécution ou à la manière dont il a rendu ces idées. Cette marche eſt, en particulier, utile dans l'examen des ouvrages du Pouſſin, où l'œil ne ſe trouve point flatté par le brillant du coloris, & dont on pourroit par conſéquent ne point apprécier tout le mérite. Dans ſon tableau de l'Extrême-Onction, il a rendu ces paroles de l'Apôtre : » *J'ai combattu heureuſement*, « en repréſentant au deſſus du lit de l'agoniſant un bouclier avec le nom de J. C., qui ſe trouve auſſi ſur une ancienne lampe chrétienne. Au deſſous pend un carquois, qu'on peut regarder comme une allégorie des flèches du pécheur. Le fléau des Phi-

liſtins, frappés aux parties ſecrettes du corps, eſt indiqué par deux figures qui tendent une main ſecourable aux malades, en ſe bouchant le nez de l'autre. On trouve une idée plus noble dans le célèbre tableau de l'Io, du Corrège; on y voit un cerf altéré ſur le bord de l'eau, ſuivant ce paſſage du Pſalmiſte : »Tel que le cerf qui rait, &c.; « ce qui eſt une image ſenſible de l'amour dont Jupiter brûla pour la fille du fleuve Inachus; car le raire du cerf ſignifie auſſi en Hébreu, deſirer quelque choſe avec ardeur. Rien n'eſt mieux rendu encore que la Chûte du premier homme par le Dominiquin, qu'on voit dans la galerie Colonne : le Tout-Puiſſant porté par un groupe d'Anges, reproche à Adam ſon péché ; celui-ci en rejette la faute ſur Eve, qui à ſon tour en accuſe le Serpent qui rampe à ſes pieds. Ces figures ſont placées ſucceſſivement dans le même ordre que la tranſaction s'eſt paſſée, & forment une chaîne de circonſtances qui ſe rapportent l'une à l'autre.

La ſeconde réflexion a pour objet l'étude de la nature. L'art, qui ne conſiſte que dans une imitation de la nature, ne doit point s'en écarter, même en produiſant le beau ; mais il faut éviter, autant qu'il eſt poſſible, tout ce qui eſt chargé ou altéré, puiſque dans la nature même la beauté nous déplaît lorſqu'elle prend des attitudes pénibles ou contraintes. Et de même qu'une inſtruction ſimple & intelligible eſt préférable, dans un écrit,

à une érudition embrouillée & obſcure, de même la nature ſera toujours préférée à l'art, qui doit lui être entièrement ſoumis. C'eſt contre ce principe qu'ont péché de grands artiſtes, à la tête deſquels il faut placer Michel-Ange, qui, pour montrer ſon ſavoir, a manqué aux convenances dans ſes figures du tombeau des Grands-Ducs. C'eſt par la même raiſon qu'on ne doit point chercher la beauté dans les trop grands raccourcis, qui dérobent à la vue des parties qui devroient être viſibles. Les grands raccourcis peuvent bien, à la vérité, faire connoître l'habileté de l'artiſte dans la partie du deſſin; mais ils ne feront jamais une preuve de ſes connoiſſances du beau.

La troiſième réflexion regarde le fini. Comme il ne doit point être le premier & le principal but de l'artiſte, on peut regarder comme des taches de beauté les rafinemens qu'on emploie à cet égard; car c'eſt dans cette partie que les ouvriers du Tyrol, qui ont le talent de graver en relief tout le *Pater* ſur un noyau de ceriſe, peuvent diſputer le premier rang. Mais lorſque les acceſſoires ſont exécutés avec le même ſoin & le même fini que l'objet principal, ainſi que le ſont les plantes ſur le premier plan du tableau de la Transfiguration de J. C., elles prouvent l'eſprit de routine, ou l'uniformité d'idées ou d'exécution de l'artiſte, qui, à l'égal du Créateur, veut paroître grand & beau juſque dans les plus petites choſes.

Maffei qui prétend, quoique à tort, que les anciens graveurs de pierres fines ſavoient donner un plus grand poli au fond de leurs figures gravées en creux, que les modernes, a ſans doute fixé davantage ſon attention ſur les petits détails, que ſur la partie eſſentielle de l'art même. Le poli du marbre n'eſt pas une qualité néceſſaire pour rendre le nu d'une ſtatue, comme il l'eſt pour les draperies : ce poli du nu doit tout-au-plus reſſembler à la ſurface d'une mer tranquille ; & il y a des ſtatues, même quelques-unes des plus belles, à qui les artiſtes n'ont pas donné ce poli.

J'en ai dit aſſez, je penſe, pour un écrit dans lequel je voulois me borner à des vues générales. Il eſt impoſſible de donner le dernier degré d'évidence à des choſes qui ne dépendent que du ſentiment ; & l'on ne peut pas enſeigner dans un livre les différens caractères du deſſin, ainſi que d'Argenville, entre autres, a cru pouvoir le faire dans ſes *Vies de Peintres.* C'eſt ici qu'on peut dire : » Allez y voir vous-même «. Pour vous, mon ami, je deſire beaucoup de vous poſſéder encore une fois à Rome. Vous vous reſſouvenez ſans doute que je vous promis ce petit ouvrage, dans le tems que je gravois votre nom ſur l'écorce d'un plantane ſuperbe & touffu, à Fraſcati, où je me rappelai, dans votre compagnie, ma jeuneſſe écoulée ſi triſtement, & où nous ſacrifiâmes enſemble au génie. Rappelez-vous quel-

quefois ces inſtans délicieux, & n'oubliez jamais votre ami. Que votre belle jeuneſſe ſe paſſe dans les plaiſirs nobles & purs de l'eſprit, loin de la folie des cours, afin que vous jouiſſiez entièrement de vous-même, tandis que vous le pouvez ; & que le ciel vous accorde enfin des fils & des neveux qui vous reſſemblent.



DE LA GRACE

DANS

LES OUVRAGES DE L'ART.

DE LA GRACE

DANS

LES OUVRAGES DE L'ART.

La grace eſt ce qui plaît à l'eſprit. L'idée de ce mot eſt fort étendue, puiſqu'elle peut être appliquée à tout ce qui ſort de la main de l'homme. La grace eſt un don du ciel, mais qui n'eſt pas de la même eſpèce que la beauté ; car elle ne fait qu'annoncer la diſpoſition qu'ont les objets à être beaux. La grace ſe forme par l'éducation & par la réflexion ; elle peut même devenir naturelle à l'homme, qui ſemble fait pour la poſſéder. Elle fuit toute eſpèce d'affectation & de contrainte ; mais il faut cependant du travail & de l'attention pour parvenir à la connoître dans les productions de l'art. Elle agit dans le calme & dans la ſimplicité de l'ame ; tandis que le feu des paſſions & de l'imagination l'obſcurcit. C'eſt par elle que toutes les actions & tous les mouvemens de l'homme deviennent agréables, & elle règne avec la plus grande puiſſance dans un beau corps. Xénophon en fut doué ; c'eſt par elle qu'Apelle & le Corrège ont embelli leurs chefs-d'œuvre ; & elle eſt répandue généralement ſur tous les ouvrages de l'antiquité, & s'y fait ſentir même dans les productions médiocres ; mais Thu-

cydide & Michel-Ange ne la connurent & ne la cherchèrent jamais.

Le jugement que nous portons de la grace naturelle à l'homme diffère, à ce qu'il paroît, de celui que nous formons de l'imitation de cette grace dans les ouvrages de peinture & de ſculpture, puiſqu'on ne trouve ſouvent pas mauvais dans les productions de l'art, ce qui nous déplaît dans la nature. Cette différence dans la manière de voir doit être regardée comme une qualité de l'imitation même, qui nous frappe d'autant plus, qu'elle offre plus de ſingularité; ou plutôt elle doit être attribuée à des ſens peu exercés, & au défaut d'avoir étudié & comparé les ouvrages de l'art. Car ce que les préjugés & l'éducation nous font ſouvent trouver agréable dans les ouvrages modernes de l'art, nous révolte lorſque nous ſommes parvenus à la connoiſſance des beautés de l'antique. Le ſentiment de la grace n'eſt donc pas naturel à l'homme, puiſqu'on peut l'acquérir & l'enſeigner, ainſi que le goût & la beauté, comme l'a remarqué l'auteur des *Lettres ſur les Anglois*, quoiqu'on n'ait pas encore pu en donner une définition exacte.

C'eſt la grace qui, dans les productions de l'art, eſt la partie la plus facile à diſtinguer, & qui nous donne l'idée la plus ſenſible de la différence qu'il y a entre les ouvrages des anciens & ceux des modernes. C'eſt donc de cette partie qu'il faut commencer à bien s'inſtruire, ſi l'on veut s'élever aux idées abſtraites & ſublimes de la beauté.

La grace dans les ouvrages de l'art, regarde principalement la figure de l'homme. Elle ne consiste pas seulement dans ce qui lui est essentiel, comme l'attitude & les mouvemens, mais aussi dans les accessoires, comme les draperies & les ornemens. Sa qualité est la juste proportion qui se trouve entre la personne qui agit & l'action : elle ressemble à l'eau, qui est d'autant plus parfaite qu'elle a moins de goût. Tout ornement étranger est funeste à la grace ainsi qu'à la beauté. Il est à observer qu'il est ici question du grand style, ou du style héroïque & tragique de l'art, & non de son emploi dans le genre comique ou familier.

L'attitude & les mouvemens des figures antiques sont ceux d'un homme qui, se présentant dans une assemblée de personnes respectables & sensées, excite & est en droit d'exiger de l'estime, de la considération & des égards. L'action des figures n'est presque sensible & caractérisée que par la disposition immédiate qu'elles ont à l'action, comme celui d'un homme dont les humeurs sont dans un juste équilibre, & dont l'esprit est tranquille & serein. Il n'y a que l'attitude des Bacchantes sur les pierres gravées, qui soit violente, parce qu'elle est convenable au sujet. Ce que je viens de dire des figures debout, doit s'entendre aussi de celles qui sont couchées.

Dans les attitudes tranquilles, où le corps porte sur une jambe, tandis que l'autre reste oisive,

cette dernière n'eſt portée en avant ou en arrière qu'autant qu'il le faut pour faire ſortir la figure de la ligne perpendiculaire ; & les anciens ont cherché à indiquer la nature brute des Faunes, par la poſition de cette jambe qui ſe trouve tournée un peu en dedans, pour faire comprendre que cette eſpèce d'êtres ne cherchoient point à ſe donner une grace factice. Les artiſtes modernes, à qui une attitude tranquille paroît inanimée & ſans expreſſion, écartent davantage du corps la jambe oiſive, & s'imaginent que pour donner une attitude idéale à leurs figures, il faut faire ſortir le corps de ſon centre de gravité qui ſe trouve dans cette jambe, & forcer en ſens contraire ſa partie ſupérieure hors de ſon à-plomb, en donnant à la tête l'air d'une perſonne frappée tout-à-coup d'une lumière inattendue. Ceux qui, faute de connoître les ouvrages des anciens, ne peuvent pas ſe former une idée de ce que je viens de dire, n'ont qu'à ſe repréſenter un amoureux de théâtre, ou un petit-maître parfumé de la tête juſqu'aux pieds. Lorſque la place ne permettoit pas cette poſition de la jambe, les anciens cherchoient à ne pas la laiſſer abſolument oiſive, en la plaçant ſur quelque choſe d'élevé; ainſi que le feroit une perſonne qui, pour s'entretenir plus à ſon aiſe avec une autre, poſeroit le pied ſur une chaiſe ou ſur une pierre. Ils avoient même tellement égard à la bienſéance, qu'ils ne repréſentoient que très-rarement des figures avec

les

les jambes croiſées, à moins qu'ils ne vouluſſent déſigner des perſonnages dévoués à la molleſſe ; c'eſt dans cette attitude qu'on voit, entre autres, un Bacchus en marbre, & un Pâris & un Nérée ſur des pierres gravées.

Dans les figures antiques, la joie n'éclate jamais ; elle n'énonce que le contentement & la ſérénité de l'ame. Sur le viſage d'une Bacchante, on ne voit briller, pour ainſi dire, que l'aurore de la volupté. Dans la douleur & l'abattement, l'ame eſt l'image de la mer, dont la profondeur eſt tranquille quand la ſurface commence à s'agiter. Au milieu des plus grands maux, Niobé paroît toujours cette héroïne qui ne vouloit point céder à Latone ; car l'ame peut être réduite, par l'excès de la douleur, à un état d'inſenſibilité & d'apathie, qui ne lui permet plus d'appercevoir la grandeur de ſon infortune. Les artiſtes ainſi que les poëtes de l'antiquité, ont repréſenté leurs perſonnages hors de l'action, quand l'action n'étoit propre qu'à faire naître la terreur, la déſolation & le déſeſpoir ; & cela, pour conſerver la dignité de l'homme qu'ils vouloient montrer ſupérieur aux ſituations les plus accablantes & les plus douloureuſes.

Les modernes qui n'ont étudié la grace ni dans l'antiquité, ni dans la nature, non-ſeulement repréſentent la nature comme elle ſent, mais comme elle ne ſent pas. La paſſion érotique d'une Vénus aſſiſe, de marbre, qu'on voit à Potſdam, eſt ex-

primée par une grimace ſingulière de la bouche, qui ſemble reſpirer avec difficulté ; cependant l'artiſte qui a fait cette ſtatue, a paſſé pluſieurs années à Rome pour étudier l'antique. La Charité du Bernin, qu'on voit au tombeau d'un pape, dans l'égliſe de S. Pierre à Rome, devroit regarder ſes enfans d'un air tendre & gracieux, en un mot, avec les yeux d'une mère ; mais que de contradictions dans ſon viſage ! Au lieu d'un ſourire doux & intéreſſant, on y trouve un ris ſardonique & forcé, que l'artiſte lui a donné en faveur de ſa grace favorite, qui conſiſte à creuſer de petits trous dans les joues. La douleur eſt ſouvent pouſſée juſqu'au point de s'arracher les cheveux, ainſi qu'on peut s'en convaincre par pluſieurs tableaux célèbres qui ont été gravés.

Quoiqu'il y ait peu de ſtatues antiques dont les mains ſe ſoient conſervées, cependant, à en juger par la direction des bras, on voit bien que le mouvement des mains étoit naturel, tel enfin qu'on le remarque dans une perſonne qui ne croit pas être obſervée. Ceux des artiſtes modernes qui ont été chargés de reſtaurer ces chefs-d'œuvre mutilés, leur ont donné, comme dans leurs propres ouvrages, les mains d'une coquette, qui, devant ſon miroir, affecte de faire jouer ſa prétendue belle main, & de la montrer à tous ceux qui aſſiſtent à ſa toilette. Quand il s'agit d'expreſſion, les mains, dans nos figures modernes, ſont gênées comme celles d'un jeune prédicateur

en chaire. Une figure prend-elle ſon vêtement, elle le tient comme une toile d'araignée. Une Néméſis qui, ſur les pierres antiques, ſoulève ſon *peplon* d'une manière tranquille, le feroit, chez nos modernes, en écartant élégamment les trois derniers doigts de la main.

La grace dans l'acceſſoire de la figure, conſiſte, comme dans la figure même, à ſe rapprocher le plus qu'on peut de la nature. Dans les ouvrages de la plus haute antiquité, le jet des plis ſous la ceinture eſt preſque perpendiculaire; ils ſont repréſentés tels qu'ils ſe forment naturellement dans une draperie moëlleuſe & légère. A meſure que les arts ont fait des progrès, on a cherché la variété; mais les vêtemens ont toujours été traités comme un tiſſu léger, dont les plis ne devoient être ni lourdement accumulés, ni bizarrement diſperſés, mais rapprochés & réunis avec élégance & ſimplicité, pour en former de grandes maſſes. Voilà les deux parties ſur leſquelles les anciens ont principalement fixé leur attention, ainſi qu'on peut le voir encore à la belle ſtatue de Flore, non celle du palais Farnèſe, mais du capitole, qui a été faite du tems de l'empereur Hadrien. C'eſt aux Bacchantes que les anciens ont donné des draperies volantes, mais en obſervant toutefois la convenance, & ſans jamais forcer la capacité de la matière, comme nous le prouve une ſtatue de Bacchante du palais Riccardi à Florence. Leurs dieux & leurs héros

ſont repréſentés d'une manière propre à inſpirer du reſpect, & comme placés dans des lieux ſaints & tranquilles; & non avec des draperies qui ſemblent être le jouet des vents, ou comme des drapeaux déployés. C'eſt ſur les pierres gravées, à une Atalante, & à d'autres figures pareilles qui demandent du mouvement, qu'il faut principalement chercher les draperies légères & agitées par l'air.

La grace s'étend donc auſſi ſur les draperies. Il eſt facile de ſe former une idée de la manière dont les Graces devoient être vêtues dans les premiers tems; ce n'étoit certainement point avec des étoffes lourdes & magnifiques, mais d'un voile léger jeté négligemment autour du corps, ainſi qu'on voudroit voir ſortir de ſon lit une jeune beauté qu'on aime.

Dans les temps modernes, il ne paroît pas qu'après Raphaël & ſes meilleurs élèves, on ait penſé que la grace s'étendît juſqu'aux vêtemens, puiſqu'on n'a employé que des draperies aſſommantes, ſous leſquelles la forme du corps, que les anciens étoient ſi jaloux de prononcer, ſe trouve enſevelie. On voit même telle figure qui ſemble n'avoir été faite que pour porter une étoffe lourde, ainſi que le Bernin & Pierre de Cortone en ont donné l'exemple à leurs imitateurs. Nous nous habillons à la légère, mais nous aimons à accabler nos figures ſous des draperies peſantes & incommodes.

Le caractère de grandeur & de fierté que Michel-Ange donna à la sculpture, fut extrêmement funeste à la grace, en s'écartant du goût des anciens. On s'empressa d'imiter un homme, à qui la force de son génie, le feu de son imagination & la profondeur de son savoir n'avoient jamais permis de sentir les mouvemens doux, naturels & tranquilles de la grace. Ses poésies, tant imprimées que manuscrites, sont pleines d'idées de la beauté sublime ; mais il n'est jamais parvenu à la rendre, non plus que la grace, dans ses ouvrages de l'art. Comme Michel-Ange ne s'attacha qu'au difficile, à l'étonnant, à l'extraordinaire, il négligea le gracieux, qui demande plus de sentiment que de science ; & pour se montrer savant, il tomba dans l'exagération. L'attitude qu'il a donnée aux figures qu'on voit sur le tombeau de la chapelle du Grand-Duc, dans l'église de S. Laurent à Florence, est si forcée, que le modèle le plus patient & le plus exercé ne sauroit la soutenir sans se faire violence. Mais c'est sur-tout dans les ouvrages des élèves & des imitateurs de Michel-Ange, que le manque de grace est remarquable & choquant, parce qu'il s'en faut bien que ce défaut y soit racheté par les beautés sublimes que ce grand maître a répandues dans les siens. On peut se convaincre combien Guillaume de la Porte, le meilleur élève de cette école, a peu connu la grace & le bon goût de l'antiquité, en considérant, entre autres, le Tau-

reau du palais Farnèse, dont la Dircé eſt, juſqu'à la ceinture, du ciſeau de cet artiſte.

Le Bernin parut enfin comme un homme de génie & de grands talens; mais il ne connut jamais la grace. Il voulut embraſſer toutes les parties de l'art, & fut peintre, ſculpteur & architecte. A l'âge de dix-huit ans il fit ſon groupe d'Apollon & Daphné, ouvrage merveilleux & bien propre à faire eſpérer que cet artiſte porteroit la ſculpture au plus haut degré de perfection. Il fit enſuite ſon David, qui ne peut en aucune manière être comparé à l'ouvrage dont nous venons de parler. Encouragé par les éloges flatteurs qu'on lui accordoit univerſellement, & ſentant bien qu'il ne lui étoit poſſible ni d'atteindre, ni d'effacer les anciens, le Bernin voulut s'ouvrir une nouvelle route, que le mauvais goût de ſon tems lui rendit facile à parcourir. Dès-lors la grace s'éloigna de lui entièrement & pour toujours. Et comment ſe ſeroit-elle accordée avec les procédés de cet artiſte? Il ne cherchoit & ne puiſoit ſes traits que dans la nature commune; & quand il voulut s'élever à l'idéal, il ne repréſenta que ſes propres idées: du moins la nature n'offre-t-elle en Italie rien de conforme à ſes expreſſions & à ſes figures. Il fut cependant regardé comme le dieu de l'art; mais il ne dut cette gloire qu'au goût corrompu de ſon ſiècle, ainſi que je l'ai déja remarqué.

On peut juger des artiſtes des autres pays, par ce que je viens de dire de ceux de Rome; & je

me ſuis borné à parler des ouvrages de ſculpture, parce qu'il eſt facile de ſe former, hors de l'Italie, une idée du mérite des peintres modernes. Je ne fais au reſte ici qu'expoſer quelques réflexions générales ſur l'art, que je compte développer davantage dans la ſuite, lorſque le tems & des circonſtances plus heureuſes me le permettront.

F I N.

NOTE pour la page 9e, ligne 17e.

Kabardinski. Les Kabardinski ou Kabardiens, généralement connus en Europe ſous le nom de Circaſſiens, habitent le dos ſeptentrional du Caucaſe, & ſont répandus en petit nombre ſur les rives inférieures du fleuve Koûban. La beauté naturelle des Kabardiennes, & les rafinemens de l'art qu'elles emploient pour plaire, ſont, comme on ſait, ce qui leur a mérité une grande célébrité dans les harems de l'Aſie.

Traité philosophique & politique sur le Luxe, 1786, 2 vol. in-12. 6 liv.

Livres classiques de l'Empire de la Chine, recueillis par le P. Noël, précédés d'Observations sur l'origine, la nature & les effets de la Philosophie morale et politique dans cet Empire. 8 vol.

Les quatre premiers volumes sont en vente, br. 7 l. 4. s.
Les mêmes sur papier-vélin d'Annonay. br. 16 liv.

Examen du Fataiisme, ou Exposition & Réfutation des différens Systêmes de Fatalisme qui ont partagé les Philosophes sur l'origine du Monde, la nature de l'Ame, & sur les principes des Actions humaines, 3 vol. in-12. 9 liv.

Mémoires pour servir à l'Histoire des Égaremens de l'Esprit humain par rapport à la Religion Chrétienne, ou Dictionnaire des Héréсies, des Erreurs & des Schismes, 2 vol. in-8°. 9 liv.

De la Sociabilité, 2 vol. in-12. 5 liv.

Doutes sur différentes opinions reçues dans la société, troisième édition seule reconnue par l'auteur, 2 vol. in-12, br. 2 liv. 8 s.

Lettres de Mad. la Comtesse de L***. à M. le Comte de R***. in-12. br. 2 liv.

De la Sagesse, par Charron, nouv. édit. 2 vol. in-12, 6 l.

Code des Présidiaux, ou Conférence de l'Edit des Présidiaux, du mois d'août 1777, par Dreux du Radier, in-12, br. 1 liv. 16 s.

Histoire des Gouvernemens du Nord, traduite de l'anglois de Williams, 4 vol. in-12 rel. 12 liv.

Œuvres de M^e^. de Staal, contenant ses Mémoires & ses Comédies, 2 vol. in-12. 6 liv.

Histoire de la Ligue de Cambray contre la République de Venise, par l'Abbé Du Bos, 2 vol. in-12. 6 liv.

Fables de La Fontaine, avec les figures dOudry, *premières épreuves*, 4 vol. in-fol. 200 liv.

Dictionnaire des Cultes religieux, 3 vol. in-8°. fig. 15 l.

Rollin. Histoire ancienne, 14 vol. in-12. 42 liv.

——————Romaine, 16 vol. in-12. 48 liv.

——Traité des Etudes, 4 vol. in-12. 12 liv.

Abrégé de l'Histoire ancienne, par Tailhié, 5 vol. in-12. 15 l.

——————— Romaine, par le même, 5 vol. in-12. 15 l.

